

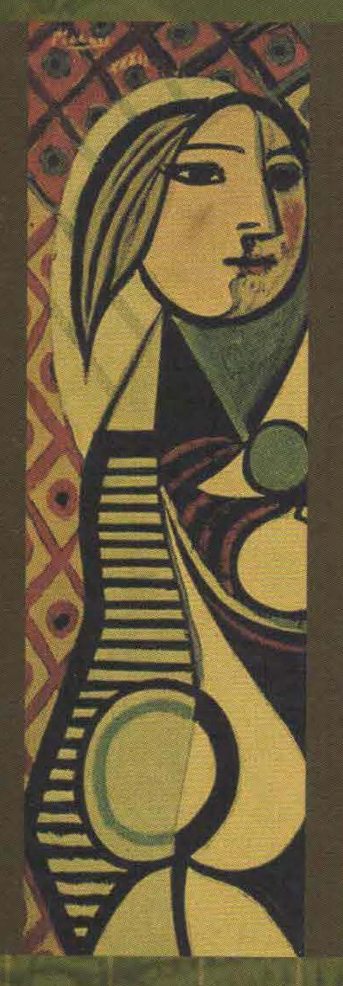
ذاكرة الكتابة

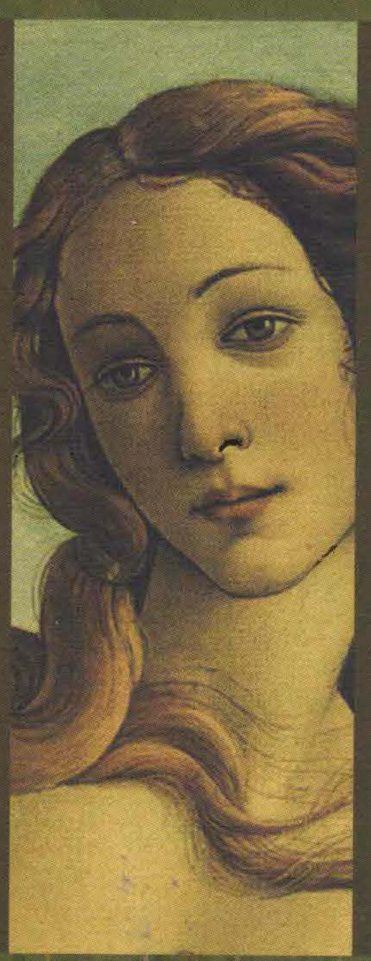
التطور في الفنون

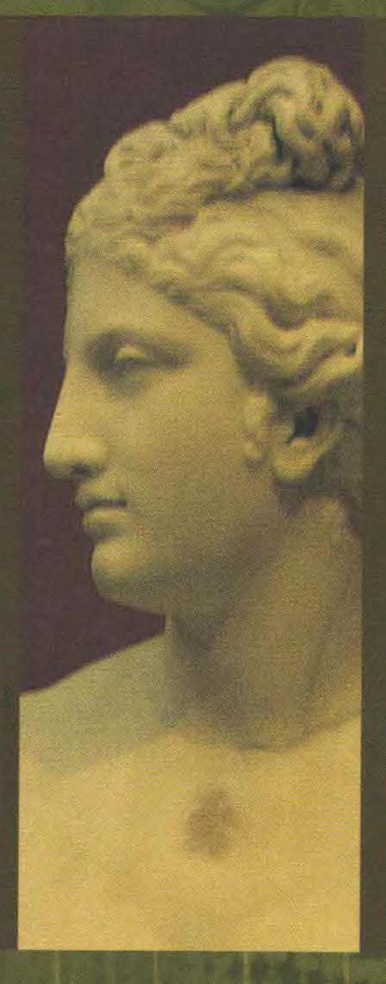
162

تأليف: توماس مونرو

الجزء الثانى









نقله إلى العربية

محمد على أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعه: أحمد نجيب هاشم





www.gocp.gov.eg

تصميم الغلاف: فكرى يونس

الباب الثالث

كيف تتطور الفنون
(شرح معاد مصحح)

الفصل الرابع عشر

معانى التطور وما يتصل به من مفاهيم فى تطبيقه على الفنون

١ ـ ما الذى يشكل التغير التطورى فى هذا الميدان ؟

ننتقل الآن من العرض التاريخى لنظريات ظهرت فى الماضى الى دراسة المشكلة دراسة مباشرة : هل تتطور الفنون ؟ واذا كانت تتطور ، فكيف يكون ذلك ، والى أى مدى ؟

وأول مسألة نقابلها هى معنى « التطور » ، كما هو مطبق فى الميدان الثقافى • فبأى المعايير استطعنا معرفته ؟ وهل يحدث فى الفن فعلا أو لا يحدث ، واذا كان قد حدث فعلا ، فكيف تبيناه ؟

وقد يعتقد المرء أن هذا السؤال ينبغى أن يجاب عليه مقدما ، وعلى الأقل بطريقة فرضية مؤقتة ، قبل أن نعرض لما يقال عن حقيقة عملية التطور • غير أن أغلب النقاش يمر على هذا السؤال مر الكرام ، على اعتبار أن كل انسان يعرف ماذا يعنى « التطور » • ولسوء الحظ فان المعانى المفترضة يغلب عليها الغموض والتناقض • ومن ثم فان ما نحتاج اليه الآن هو مجموعة من المواصفات المجردة بشأن ما يعنيه هذا اللفظ فيما يتعلق بالفنون • واستناداً الى هذه المواصفات نستطيع عندئذ أن نفحص بعض ظواهر تاريخ الفن المعروفة ، ثم نسأل الى أى مدى تستوفى هذه الظواهر معايير التغير التطورى •

٣ ـ الحاجة الى تعريف واضح « للتطور » فى العلوم الثقافية :

يتضح من الموجز التاريخى السابق أن كلمة « تطور » قد طبقت على الفن والثقافة بمعان كثيرة مختلفة ، فاذا قال كاتب انه يؤمن أو لا يؤمن بالتطور الثقافى ، واذا ما دافع عن « التطورية » فى تاريخ الفن أو هاجمها فانه قد يعنى شيئا من أشياء كثيرة ، ولو أنه فهم اللفظ بمعنى مختلف فقد يتخذ حياله موقفا مختلفا •

ومن وجهة نظر المنطق والمعاجم الحديثة فانه لا يوجد معنى واحد صحيح لأية كلمة أو رمز اصطلاحى • فالكلمة هى أداة من صنع الانسان، للفكر ، والاستقصاء ، والاتصال ، والتسجيل ، ونحن نملك حرية تعريفها واعادة تعريفها لكى نزيد من فاعليتها فى أداء هذه الوظائف • وبينما يكون للالتباس قيمة فى الفن الأدبى وفى المحادثة ، فان العلوم تفضل أن تقلل معانى اللفظ الواحد بقدر الامكان لكى تتحاشى الالتباس • وليس فى مقدورها أن تقلل تلك المعانى فى كل حالة الى معنى واحد ؛ لأن ذلك يترتب عليه تعدد فى الألفاظ لا حاجة اليه ، كما أن السياق يدل فى العادة على المعنى المقصود من بين المعانى المتعددة • غير أن كل لفظ من الألفاظ النظرية الرئيسية التى كانت موضع جدل خلال أجيال عدة قد أصبح مبهما مرتبكا بفعل الأفكار المترابطة ، التى هى رواسب من مختلف مدارس الفكر الكثيرة المتصارعة • وليست كلمة «التطور» من أقدم هذه الألفاظ ، غير أنها طبقت فى علوم كثيرة مختلفة على أنواع من الظواهر يختلف بعضها عن بعض إختلافا واسعا ، كما استعملها أصحاب نظريات من ذوى المعتقدات المختلفة كل الاختلاف ، كل منهم يحاول تأويل الكلمة بطريقة تلائم وجهة نظره الخاصة •

وكخطة عامة ، فانه ليس من الحكمة أن ندخل فى التعريف الأساسى لأحد المفاهيم نظريات يثور حولها جدل كثير ، كأن نعرف « الدين » ـ

بطريقة لا يقبلها الا أعضاء طائفة معينة ، أو نعرف « الحكومة » بصورة لا يقرها الا أعضاء حزب معين ؛ لأن ذلك يعوق كل تبادل للأفكار • ومن الممكن عادة أن تعرف مثل هذه الكلمات العامة كثيرة الاستعمال بطريقة فيها شيء من الحياد تكاد تقبلها كل مدارس الفكر • وعندئذ يستطيع المرء أن يذكر آراءه الجدلية كمعتقدات أو تأكيدات تدور حول الشيء المحدد ، مثل أى دين هو الدين الصحيح ، أو أى نوع من الحكومة هو الأفضل ؟

وهناك نزعة بين الكتاب المنغمسين فى المجادلات الى ادخال معتقداتهم واتجاهاتهم الخاصة كجزء من التعريف ، صراحة أو تلميحا • وعندما يهاجمون معتقدا معينا ، فانهم يميلون الى تشويه الألفاظ التى تعبر عنه ، أو يسخرون منها ، ايحاء منهم بأن مفاهيمه الأساسية تحمل معنى سخيفاً أو منافياً للعقل • وهكذا فان نظرية التطور العضوى صورت فى بادىء الأمر تصويرا ساخراً بالطريقة الساخرة نفسها « بأن أجداد الانسان كانوا قرودا » • ونظرية التطور الثقافى تصور الآن بالطريقة نفسها على أنها تعنى كل أنواع المعتقدات المتطرفة المدحوضة ، أو قل كل خطأ أو مبالغة وردت على لسان أحد التطوريين القدامى •

ومن بين الطرق لمعالجة هذه الألفاظ المبهمة عند الكتابة أن يختار المرء تعريفا ثابتا الى حد كبير من أحد القواميس أو من مرجع محايد آخر ثم يبين فى وضوح أى المعانى هو المستخدم ويثبت عليه تماما • ومن جهة نظر واضع القاموس ، وهو الذى يفرض فيه أن يكون موضوعيا فيما يتعلق بكل النقاط النظرية ، فان المشكلة هى مشكلة اختيار معنى أو معان قليلة تكون أكثرها ملاءمة من بين المجموعة المتشابكة من المعانى البديلة ـ المتناقضة • ويشترط فى المعانى المختارة أن تكون :

(أ) ثابتة مستقرة فى استعمال موثوق به •

(ب) محايدة الى درجة تجعلها مقبولة قبولا عاما ، ورغم ذلك •

(ج) لا تتجاهل الاختلافات الجدلية الكبرى كل التجاهل • ومن

طرق معالجة هذا الموضوع أن يقال فى التعريف ان بعض الناس يعتقد كذا أو كذا عن الشيء المشار اليه ، أو أن نظرية معينة تقول عنه كذا أو كذا . وفى مثل هذه المواضيع يتركز البحث فى الناحية الواقعية : أى ما اذا كان الشيء ، أو الواقعة ، أو الشخصية المشار اليها موجودة فعلا ، أو كان لها وجود فيما مضى ، أو أنها مجرد وهم وخيال ، أو أن الاعتقاد فيها هو اعتقاد زائف . وهناك الآن اتفاق كاف على كثير من مثل هذه المواضيع بحيث يمكن أن يشمل التعريف شرحا قاطعا : فالقنطور مثلا ، هو مخلوق أسطورى أو خرافى ، نصفه انسان ونصفه الآخر جواد . غير أنه لا يزال هناك بعض الاختلاف فى علم الطبيعة عن حقيقة الأثير «كوسط» تفترض نظرية الضوء التموجيه أنه يتخلل كل الفضاء ، ومن ثم فان قاموس وبستر يقول : « ان كثيرا من العلماء ينكرون وجوده فى الوقت الحاضر . وهذا القاموس نفسه يعرف «التولد التلقائى» فى البيولوجيا بأنه « تولد مادة حية من مادة غير حية ، أو التوالد الذاتى » . ثم يضيف « من اعتقاد غدا الآن مهجوراً ، بأن الكائنات العضوية التى توجد فى الماء العفن نشأت منه تلقائيا » والتعريف الأول من هذه التعريفات حدد المفهوم الأساسى بطريقة محايدة ، كما ذكر التعريف الثانى بصورة صادقة الانكار السائد لحقيقة العملية التى يشير اليها .

وبالمثل يمكن تعريف مفهوم التطور فى الميدان البيولوجى تعريفا موضوعيا بأن نذكر أولا مضامينه الأساسية : أى ما يعنيه التطور بوجه عام ، وفيما يتعلق بالظواهر العضوية ، ونذكر ثانيا النظريات الرئيسية التى وضعت عنه كعملية حقيقية ، ثم نذكر ثالثا مدى اجماع الرأى فى البيولوجيا حول هذه النظريات . وفى مقدورنا القول بأن التطورية بوجه عام تكاد تحظى الآن بقبول شامل فى البيولوجيا ، رغم أن نظرية دارون القائلة بالتنوع التدريجى كان لا بد من تصحيحها بعض الشيء . ومثل هذا التعريف المنصف يساعد على تصحيح سوء الفهم الشائع وهو أن الداروينية والتطور بوجه عام قد « دحضتا » و « هجرتا » .

٣ ـ التعريفات البيولوجية « للتطور »

يقارن مرتز V.T. Merz في كتابه « تاريخ الفكر الأوربى فى القرن التاسع عشر (*) بين « النظرة التكوينيـة الى الطبيعية » فى أواخـر القرن التاسع عشر ، وبين الفترة المرفولوجية التى دامت من ١٨٠٠ الى ١٨٦٠ • وقد اهتمت هذه الفترة أساسا بتصنيف ووصف النماذج (كما جاء فى ص ٢٧٤) ، بينمـا اهتمت العقـود التى جاءت بعـد ذلك بالتغير والنمو ، وتحول الاهتمام العلمى الى الكيفيـة التى اتخذت بها الأشـياء شكلها الحالى ، والى تاريخها فى نطاق لزمن • وكان العالم ليبنتز قد توقع هذه الفكرة عن الطبيعة فى القرن السابع عشر •

ويقول مرتز ان الكلمة الانجليزية «تطور» Evolution أصبحت تسـتعمل فى نطاق وجهـة النظر هـذه ، وتعنى « النمو المنتظم والمستمر لأشـكال الوجـود وحالاته » (**) ، كما أصبحت تستعمل هى والكلمة الانجليزية Development والكلمة الألمانية Entwickelung ، كل منها فى مكان الأخرى ، لتدل على سلسـلة التغيرات التكوينيـة التى تطرأ على الكائنات البشرية •

وفى سنة ١٨٣٤ أوضح كارل أرنست فون باير Karl Ernst von Baer (١٧٩٢ ـ ١٨٧٦) أن أنماطا حيوانية معينـة تتحول تحولا محـدودا فى الأجيال المتعاقبة (***)، كما أسهم أيضا بمفهوم هام هو الاختلاف والتنوع، كطور من أطوار النمو • وقد قصد بكلمة نمو Development ، ما أطلق عليـه العـلامة هـايكل Haeckel بعد ذلك كلمـــة Ontogenesis

---

(*) (أدنبره ولندن سنة ١٩٠٣) الفصل التاسع ، وبخاصة ص ٢٧٨ ـ ٢٧٩ •

(**) فيما يختص بالاستعمال البيولوجى لهذا المصطلح ، يورد الأستاذ مرتز مقالا كتبه هكسلى عن التطور فى دائرة المعارف البريطانية (الطبعة التاسعة) • وفى مستهل القرن الثامن عشر استخدم العلماء ليبنتز ، هارفى ، هولر كلمة تطور بمعنى بيولوجى مختلف ، ومضاد لمعنى كلمة epigenesis (وهو النمو مع الاختلاف والتغاير) •

(*) صفحات ٣٠١ ، ٣٠٥ ـ ٣٠٧ من كتاب مرتز Merz

(النمـو الفردى) ، بوصفه مختلفاً عن Phylogenesis ، أى نمـو الفصائل والأجناس ، والنـوع ، وأصبحت كلمـة تطور Evolution تطلق أساساً على هذا النوع الثانى من النمو •

وتلخص المقتبسـات المؤرخـة الواردة فى قاموس اكسـفورد Oxford English Dic المعانى الرئيسية لكلمة تطور قبل مجىء سبنسر، وفى عصره ، وبعده • وتتبين من هذا المصدر أن مقالا كتب عن البيولوجيا فى سنة ١٦٧٠ وردت فيه هذه الجملة « لا يفهم من كلمة تغير Change (فى الحشرات) سوى تطور ونمو تدريجى طبيعى فى الأجزاء » • وتشير هذه الجملة الى نمو كائن عضـوى فردى من حالة أوليـة فجة الى حالة النضج ، ولا تشير الى تحول الأنواع • وفى سـنة ١٨٣٢ استعمل العالم لايل Lyell كلمـة تطور على نطاق واسع فجعلها تشـمل الفكرة الجديدة التى تقول بتحول الأنواع تدريجيـا ، ونشـأة أنواع جديدة ، بوصفها فكرة مضادة لفكرة الخلق الخاص • وقال فى ذلك « لقد وجدت الحيوانات الصدفية البحرية أولا ، ثم ارتقى بعضها وتحول الى تلك التى تعيش على الأرض » • ويقول أيضا : « لقد تطور قرد الأورانجوتانج من كائن عضوى أميبى ، ثم اكتسب فى بطء صفات الانسان ووقاره » • وكان سبنسر يؤيد هذا الاستعمال ، عند ما هاجم فى سنة ١٨٥٢ « أولئك الذين ينبذون نظرية التطور فى زهو وتعال » •

وفى قاموس أكسفورد (المجلد الثالث ، ١٨٩٧ ، ص ٣٥٤) توجد قائمة طويلة تشمل تعريفات للفظ التطور ، تحت ثلاثة عناوين رئيسـية تمثـل مختلف أنواع المعنى ، والتعـريف الرقيم 1GC هـو أكثـر التعاريف ملاءمة هنا : « نشـوء أنواع من الحيوان والنبـات ، كمـا يراه أولئك الذين ينسبون النشوء الى عملية نمو من أشكال سابقة أقدم منهـا لا الى عمليـة الخلق الخاص • ويرد هذا اللفظ عـادة فى عبـارات مذهب التطور ، أو نظرية التطور » • وبناء على هذا فان أحـد تعاريف كلمـة

« يتطور » « هو » ينشأ (النوع الحيواني أو النباتي) عن طريقة تحوير من أشكال أقدم ، وبمعنى أوسع ، ينتج أو يعدل بطريق التطور » .

ولقد كتب جوزيف نيدهام Joseph Needham عن التطور في موسوعة العلوم الاجتماعية (نيويورك ١٩٣١) ، وخلص « بلغة سبنسر » الى أن « التطور اذن ، انما يعنى أساسا الانتقال من البساطة الى التعقيد ، ومن التجانس الى التغاير ، وتدل الملاحظة التجريبية للمخلوقات الحية وبقاياها على أن هذا الانتقال قد حدث ولا يزال يحدث فى دنيا الحياة » ويقول انه لا بد فى هذه الظاهرة من وجود عاملين : الكائنات وبيئاتها .

ومن رأى لامارك ، وسبنسر ، وداروين ، وغيرهم أن تكيف الأشكال الحية مع بيئتها هو نزعة كبرى فى التطور العضوى . وهذه الفكرة يعبر عنها أحيانا وان لم يكن دائما فى تعريف التطور على أنه « تحدر مع تعديل تكيفى » . وهكذا فان التطورية ، بناء على ما ورد فى قاموس الفلسفة Dictionary of Philosophy تعتبر أن « تنوع الأنواع هو نتيجة للتغير والتعديل والنمو والتكيف أكثر من أن يكون نتيجة لشكل من أشكال الخلق الخاص لكل من آلاف الأنماط العضوية ، بل للكثير من الأنماط فى المملكة غير العضوية » ويعتبر التغير التكيفى تغيرا يساعد على بقاء النمط ، اما عن طريق تغييره لنفسه ، أو تغييره لبيئته . وبعض الكتاب يعتمدون اعتمادا كليا على هذا المعيار دون غيره ، ويستبعدون معيار التعقيد. وهكذا يعلن رونالد فيشر Ronald Fisher أن « التطور هو تكيف مضطرد ، ولا يتضمن شيئا غير ذلك » (*) .

وفى هذه التعبيرات تتكرر فكرتان أساسيتان أو مجموعتان من الأفكار :

(*) وردت فى كتاب Genetical Theory of Natural Selection (لندن ١٩٣٠) واقتبستها مارجورى جرين Marjorie Grene فى كتاب The Faith of Darwinism (المجلد ١٢ رقم ٥ ــ نوفمبر ١٩٥٩ ــ ص ٤٩)

١ ـ الارتقاء ، النمو ، أو التعقيد المتزايد .

٢ ـ التطور النوعى ، أو التحدر Descent مع التعديل التكيفى ونشأة الأنماط .

٤ ـ التعاريف الأساسية « للتطور » كما يطبق على الظواهر الجسمية ، والعقلية ، والاجتماعية ، والثقافية .

يتضح من قاموس أكسفورد أن لفظ « التطور » قد طبق على ظواهر عقلية ، واجتماعية ، وثقافية ، قبل دارون وسبنسر بزمن طويل ، على اعتبار أنه لفظ ملائم لوصف أنواع معينة من التغير . ولم يكن ذلك توسعا متأخرا متكلفا فى مصطلح بيولوجى خارج نطاقه الصحيح . ففى سنة ١٦٧٧ طبق رجل اسمه هيل Hale هذا اللفظ على الطبيعة الانسانية ، بمعنى أنه وضع صيغة مفصلة لما يمكن أن ينطوى عليه هذا المبدأ . فقال: « ان التطور يجب ، على سبيل الاحتمال على الأقل ، أن يتضمن كل نظام الطبيعة الانسانية أو على الأقل « المبدأ المثالى » فيها ، وهو التطور الذى ينتظم استكمال الطبيعة البشرية وتشكيلها الى أبعد حد ممكن . وفى سنة ١٨٠٧ طبق نوكس و جب Knox and Jebb هذا المصطلح على نمو نظام اجتماعى ، وهو الدستور البريطانى ، بمعنى أنه نما نموا طبيعيا تدريجيا ، ولم يكن من انتاج قانون معين . وفى سنة ١٨٤٧ كتب جروت Grote تاريخا لليونان تحدث فيه عن « التطور العظيم فى قوة الشعب السكوذى » . وفى سنة ١٨٧٣ ـ استعمل سبنسر هذا اللفظ بمعناه السائد اذ ذاك ، فكتب يقول : « ان علم النفس يتناول تطور الملكات العقلية ... أى عن طريق أى العمليات تنمو الأفكار ـ من الملموس الى المجرد ومن البسيط الى المعقد » . وقرر « أن المجتمعات تتطور فى بنيانها ووظيفتها كما تتطور فى نموها » . وكذلك قال جيمس سلى James Sully فى دائرة المعارف البريطانية (الطبعة الثامنة سنة ١٨٧٨) « ان التطور

العقلى هو تكوين مضطرد لوحدات الشعور فى أشكال تتزايد تعقيدا » .
وفى سنة ١٨٨٥ كتب كلود Clodd عن الأساطير فقال : « ان التطور هو تقدم من البسيط الى المعقد » . وما جاء عام ١٨٨٤ حتى كان سبنسر يتنبأ « بأن العقول الأكثر تطورا فى المستقبل سوف تفهم فهما كاملا مجرى الأشياء ذلك المجرى الذى لا يفهم منه الآن الا أجزاء » .

ويعمم قاموس أكسفورد هذا الاستعمال لكلمة تطور فى تعريفين يتصل الواحد منهما بالآخر : « ٧ - ارتقاء أو نمو أى شىء يمكن أن يشبه الكائن العضوى الحى تبعا لاستعداداته الكامنة (مثل الدستور السياسى ، العلم ، اللغة .. الخ) ويكون متباينا مع الثورة فى بعض الأحيان. وكذلك قيام أو نشأة أى شىء عن طريق الارتقاء الطبيعى ، لا كنتيجة لقانون معين، أى أنه « ينمو » ولا « يصنع » . ٩ - يستعمل (أى مصطلح «التطور») فى الفكر الفلسفى الحديث بمعنى أكثر شمولا ... وبناء على ما قاله هربرت سبنسر ، فان كل التغيرات التى تحدث فى الكون ، مادية ، أو نفسية ، هى ظواهر للتطور ، أو للعملية المضادة ، وهى عملية الانحلال » . والتعريف التاسع الوارد فى قاموس أكسفورد ، والذى يجعل مصطلح التطور شاملا للعمليات الكونية والطبيعية ، على نسق سبنسر ، هذا التعريف لا يزال يستخدمه الفلكيون . فعلى سبيل المثال فى مقال كتبه C.H. Payne-Gaposchkin عن « لماذا تتخذ المجرات شكلا حلزونيا ؟ » (*) كان هناك السؤال الآتى : « هل تعطينا المجرات الحلزونية دليلا على تطور الكون ؟ وأجاب كاتب المقال عن هذا السؤال بأن أشكالها توحى بتعاقب تطورى لنمو ديناميكى .

وفى مجال التطور النوعى فان العالم الأنثروبولوجى E.A. Hoebel يتبع ويوسع التعريف الذى وضعه نيدهام ، والذى ورد ذكره فى الفقرة السابقة ، فيقول : « ان التطور الثقافى ، شأنه شأن التطور البيولوجى ، يمكن أن يعنى الانتقال من البساطة الى التعقيد ، ومن التجانس الى

(*) Scientific American (١٩٥٣ - ص ٨٩) .

التغاير ، وهو انتقال نستطيع ، بالملاحظة التجريبية للمجتمعات القائمة ولبقاياها المادية ، أن نستنتج أنه حدث فيما مضى ، ولا يزال يحدث فى دنيا الحياة الاجتماعية (*) بين الناس • وهذه عبارة تقتفى على نحو واضح صيغة سبنسر• وعلى النحو نفسه فان قاموس The Dictionary of Sociology يحدد « التطور الثقافى » بأنه « نمو ثقافة » أو (سمات ثقافية معينة) من أشكال أبسط ، وأقل تكاملا ، الى أشكال أكثر تعقيدا وتكاملا ، بعملية مستمرة (**) •

وقاموس وبستر The New International Dictionary (طبعة شركة Merriam لسنة ١٩٦١) ، يعيد أولا ذكر التعاريف المألوفة لهذا المصطلح كما هو مستعمل بوجه عام ، وفى مجال البيولوجيا ، يقول ان التطور « هو عملية تغير مستمر من حالة أدنى ، أو أبسط ، أو أسوأ الى حالة أعلى ، أو أكثر تعقيدا ، أو أفضل » • (وقد نبذنا المعانى التقييمية) ثم يضيف تعريفين للميدان الثقافى ، أحدهما : أن التطور هو « النمو المضطرد للحضارة والنظم الاجتماعية فى تعاقب مراحل ثابت ــ ويسمى أيضا التطور الارتقائى فى خط واحد Unlinear Evolution

(وبما أن هذا التعريف يتضمن نظرية خاصة ثبت بطلانها ، فانه لا يلائم غرضنا) • والتعريف الثانى : هو أن التطور « عملية تغير ثقافى تحددها بصفة خاصة عوامل تكنولوجية ، وتتسم باتجاه من البساطة الى التعقد ، وبالزيادة التدريجية فى سيطرة الانسان على بيئته » •

وفى مثل هذه التعاريف ، التى تقر الاستعمال المعترف به فى النطاق

(*) ص ٦١٥ من كتاب Man in the Primitive World (نيويورك ١٩٥٨)

(**) طبعة H.P. Fairchild (نيويورك ١٩٤٤) ص ١١٠ ــ ومع ذلك فهناك ملاحظة جدلية فيما جاء فى هذا القاموس من ان «التغير التطورى هو تغير منتظم مستمر فى اتجاه معين ...» فمثل هذه الكلمات توحى بنوع من الحركة الارتقائية ذات الخط الواحد نحو هدف محدد من قبل •

واغلب الكتاب المعاصرين لايعتبرون هذا معنى أساسيا •

الثقافى ، تكرر نفس الفكرتان الأساسيتان • فسواء طبق « التطور » على الظواهر العضوية ، أو العقلية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية ، فانه يعنى ـ مضمونين رئيسين :

١ ـ النمو أو التعقيد المتزايد •

٢ ـ التعديل التدريجى التكيفى لأنماط أسبق وجودا ، مع نشأة أنماط جديدة • والمضمون الأول هو تراث سبنسر ، أما الثانى فهو تراث دارون • ويؤكد بعض الكتاب أحدهما ، ويؤكد البعض المضمون الآخر، على اعتبار أنه المعنى الجوهرى للتطور الثقافى ، ويستخدم البعض مضمونا واحدا فقط وينبذون أو يتجاهلون الثانى • فالكاتب هويبل يتبع صيغة سبنسر ، بينما يفضل كلر Keller صيغة دارون ، وعندما يطبق نظرية التطور على المجال الاجتماعى ، يرى أن صيغة سبنسر يجب أن تحل مكانها صيغة « التغير » ، والانتقاء ، والانتقال ، والتكيف » (*) •

ويؤكد جوليان ستيوارد أن « التعقد بوصفه هذا ليس من سمات مفهوم التطور • (ص ٣٤١ من كتاب Anthropology Today) • ولكنه يضع مكانه نظرية « المستويات الارتقائية » التى يلاحظ فيها أن المستويات اللاحقة تتميز عادة « لا بزيادة التغاير والتخصص الداخلى فحسب ، بل بأنواع جديدة تماما من التكامل الشامل » وهذا يقربنا كثيرا من صيغة سبنسر •

(*) من كتاب Social Evolution (١٩١٥) . اقتبسها H.E. Barnes فى كتابه Historical Sociology ص ٢١ . وبفضل تشيلد V.G. Childe هذه الصيغة الدارونية فى كتابه Social Structure (نيويورك ١٩٥١) ص ١٧٥ . ويقصر G.P. Murdock عملية التطور على «عمليات التغير التكيفى المنتظم» فى البنيان الثقافى والاجتماعى ، فى كتابه Social Evolution (نيويورك ١٩٤٩ . ص ١٨٤) قارن Evolutionary Thought in America. Robert Scoon (نيويورك ١٩٥٦ . ص٥) حيث يقول «انى على استعداد لان اقول اننا نعنى بالتطور عملية متصلة من التغير فى مدى زمنى طويل لدرجة تسمح باحداث سلسلة من التحولات .

وليس ثمة تناقض بين الفكرتين ، ويمكن أن نعتبر أنهما تعبران عن جوانب تكميلية لعملية واحدة • ومن طرق الجمع بينهما أن نقول ان التطو بمعناه الكامل يتسم بالخاصتين ، أما العملية التى تتسم بخاصية واحدة، فانها تكون تطورية بصورة جزئية فقط • وسوف نتناول هاتين الفكرتين فيما يتعلق بالفنون •

٥ ـ التطورية الثقافية والفنية ما يعنيه ومالا يعنيه « التطور فى الفنون »

فى مقدورنا أن نفرق تفريقا هاما بين « التطور » كمفهوم مجرد ، وبين التطورية كمعتقد أو نظرية • والتطور ، كمفهوم مجرد ، لا يعنى بالضرورة أى معتقد أو وصف يقرر ما اذا كانت العملية التى يشير اليها تحدث فعلا • ففى استطاعة شخصين أن يتفقا على معنى هذا المفهوم دون أن يتفقا على أن مثل هذه العملية يمكن أن تحدث أو أنها حدثت • وفى مقدور العلماء أن يتفقا على المعنى المجرد « لسقوط الانسان » أو « لنوم بوذا » ، أو « ليوم الحساب الأخير » ، دون أن يتفقا على أن هذه المفاهيم تشير الى أحداث حقيقية أو خيالية • ويمكن تيسير النقاش حول هذا الموضوع بنوع من الاتفاق على التعريف الأساسى « المتطور » كمفهوم ، ونستطيع بعد ذلك أن نناقش الى أى مدى يعتبر وصفا صادقا للحقائق •

ولقد رأينا نيدهام وهويبل ، فى التعاريف التى سبق ذكرها ، يقرران أولا أن التطور يعنى التعقد المتزايد ، ثم يضيفان الى ذلك أن مثل هذه العملية « يمكن أن نستنتج أنها حدثت ولا تزال تحدث » • ومما يساعدنا فى المناقشة التقنية أن نسمى المعتقد أو النظرية باسم «التطورية» •

والتطورية الثقافية هى الاعتقاد بأن الأشكال الثقافية الحالية قد أصبح لها وجود عن طريق عملية طويلة من التحدر descen ، مع التعديل التدريجى التكيفى ، ونشوء أنماط جديدة للشكل ، واتجاه الى التعقد المتزايد

والفن هو فرع من الثقافة ، ويمكن تطبيق النظرية العامة نفسها على هذا الفرع بوضع كلمة « فنى » بدلا من كلمة « ثقافى » • ويشير عنوان هذا الكتاب « التطور فى الفنون » الى مثل هذه العملية اذا نظرنا اليها فى ضوء علاقتها بالظواهر الفنية • والتطورية الفنية هى الاعتقاد بأن عملية واسعة النطاق من التحدر مع التغير التكيفى ، التراكمى ، المعقد ، قد حدثت فى نطاق الفنون ، ولا تزال تحدث •

وهذا لا يعنى (١) أن التطور هو العملية الوحيدة ، أو العامة الشاملة ، فى الفنون ، (٢) وأنه دائما أو بالضرورة عملية غالبة ، (٣) وأن الفنون تتقدم أو تتحسن ، أو (٤) أن الفنون تنمو بصورة واحدة فى اتجاه واحد ، أو (٥) أنها تخضع الى قانون عام للتطور ، أو (٦) أنه يحددها عامل سببى واحد معين ، أو (٧) أنها تسير ويجب أن تسير فى سلاسل متوازية من المراحل فى كل أنحاء الدنيا ، أو (٨) أنها سوف تستمر فى نموها بالضرورة فى المستقبل • ولا يعنى كذلك (٩) أنها تتطور بصورة مستمرة ، دائما ، وفى كل مكان ، دون أن يعترض طريقها شىء ، ودون بدايات جديدة ، أو (١٠) أن كل فن حديث هو أكثر تطورا من الفن الأقدم • وسواء كانت هذه الأفكار صادقة أو باطلة ، ففى الاستطاعة أن نعبر عنها كنظريات اضافية محددة ، بصورة أوضح من التعبير عنها فى التعاريف التى تتناول المفاهيم الأساسية العامة •

وعندما يعرف المرء مفهوما من المفاهيم ، ينبغى عليه أن يأخذ فى اعتباره مضمونه أو معناه المجرد ، ودلالته ، أى مدى الحالات أو الأنواع المعينة التى يشملها • ولقد ذكرنا الآن مضمون مفهوم التطور ، أما دلالته فى رأى سبنسر ، فانها تشمل العملية الكونية كلها ، فى الماضى ، وفى الحاضر ، وفى المستقبل • ويدل التاريخ الماضى ، بوجه عام ، على وجود اتجاه تطورى ، فيما عدا حالات أقل أهمية ، حدث فيها انحلال • ومع ذلك فقد رأينا أن أصحاب النظريات الذين جاءوا بعد سبنسر ، بينوا أن هناك

من أمثلة الرجوع الى البساطة ، ومن أمثلة التوقف فى النمو ، ما يزيد كثيرا على تلك التى كان يراها سبنسر • وكانت بعض هذه التغيرات اللاتطورية تغيرات تكيفية • ومن ثم فان التطور ، بمعنى التعقيد ، لا يمكن أن يسمى « عاما شاملا » بمعنى الكلمة •

غير أن الالتباس نشأ عندئذ من أن الكثيرين ، من رجال العلم ومن عامة الناس ، درجوا على الاشارة الى كل التاريخ الماضى على أنه «تطور»• وفى هذه الحالة لم تقم أية صعوبة أمام سبنسر • ولكن اذا لم يكن التاريخ الماضى والتطور شيئا واحدا ، فأيهما يسمى « تطورا » وكان أمام المرء واحد من طريقين ، الأول أن يعيد تعريف التطور بصورة أقل تحديدا وأكثر غموضا بحيث يظل شاملا للعملية التاريخية كلها ، والثانى أن يحتفظ بالمضمون المحدد لهذا المصطلح مع التسليم بأنه لا يشمل العملية التاريخية كلها • ولقد اتبعت الطريقتان ونشأ عن ذلك الكثير من الخلط والالتباس•

وفى النطاق الاجتماعى والثقافى بخاصة حيث صار التأكيد على وجود الكثير من الشذوذ عن الاتجاه الى التعقيد ، أصر بعض الكتاب على أن التطور ، لا يعنى الا « التغير » ، أو « التحدر مع التعديل » ، أو على حد قول جولدنويزر : « فكرة مجتمع متغير متحول » • وكان الشىء الوحيد الذى استبعد عندئذ هو المفهوم القديم الذى كان يقول بوجود نظام ثابت خلق خلقا خاصا • وبهذا التعريف غير المحدد تحديدا دقيقا أمكن رغم هذا تطبيق المفهوم على كل تغير ، سواء كان عضويا أو ثقافيا أو غير ذلك• غير أنه بهذه الصورة فقد الكثير من معناه المميز ، وكان من الصعب استبعاد فكرة التعقيد التى نادى بها سبنسر • ومن ثم فقد بطل استعمال مصطلح « التطور » تدريجيا ، على أساس أنه مصطلح مضلل وخطأ بصورة تبعث على اليأس • وهذا الحل الذى يغالى فى تضخيم المفهوم واضعافه ، خطأه جوزيف نيدهام فى مقاله سابق الذكر ، حيث قال فيه « لقد طبق كثير من الكتاب كلمة تطور على أية عملية تنطوى على التغير أو النمو ، غير أن هذا الاستخدام للكلمة لا يمكن الدفاع عنه » •

أما البديل الثانى ، المأخوذ به فى هذا الكتاب ، فهو الاحتفاظ بفكرة سبنسر الخاصة بالتعقيد كمعيار أساسى للتغير التطورى ، مع استبعاد المعايير الأخرى وبخاصة ، معايير العمومية والشمول ، والحتميـة ، والتقدمية • فالتطور « لا » يمتد طوال الزمان نفسه مع التاريخ كله ، أو التغير كله ، أو النمو كله ، وليس معادلا للعملية الكونية ، أو العضـوية ، أو الثقافية كلها ، ولكنه لا يعدو أن يكون طورا ، أو اتجـاها رئيسـيا داخل نطاق هذه العمليات •

أما مدى كونه الاتجاه الغالب أو السـائد فى الكون أو فى الحيـاة والثقافة ، فهذا موضع الجدل ، وفى مقدور المرء أن يقول فى اطمئنان أنه اتجاه واسع الانتشار ، طويل البقاء ، سيطر على الكثير من خطوط التحدر الى حد معين •

٦ ـ نظريات اضافية خاصة عن التطور فى مختلف الميادين :

توجد فى الميدان البيولوجى عدة من أمثال هذه النظريات التى ظهرت فى الماضى وفى الوقت الحاضر ، وتناولت العمليات والعوامل الخاصة التى يقال ان التطور يعمل بمقتضاها : مثل انتقال الخواص المكتسبة ، والانتخاب الطبيعى ، والتنوعات « الدارونية » الصـغيرة ، والتغـايرات الاحيـائية ، وقوانين مندل فى الوراثة • ولقد رأينـا كيف حاولت النظريات الدينيـة والميتافيزيقية تفسير التطـور على مسـتوى أعمـق فيما يتعلق بالظـواهر البيولوجية وغيرها • وبعض هذه النظريات هى : نمو العقل الكونى ، وفق المذهب المثالى الذى قال به هيجل ـ التفسيرات الغـائية المسيحية الحديثـة للتطور (فلسفة البحث عن غايات الطبيعة) ، ممثلة فى العالم تنيسون ـ المذهب الحيوى والتطور الخلاق (برجسون) ـ التطور الطارىء (الكسندر) ـ مذهب المادية والآلية (لكريشيوس ، لامترى ، جاك لويب ، وغيرهم)• وغيرهم) •

أما من حيث التطور الثقـافى ، بمـا فى ذلك التطور الفنى ، فقـد

استعرضنا عددا من النظريات المتصلة بهذا الموضوع ، قديمها وحديثها • وقد ذكرت هذه النظريات أو نوقشت فى كثير من المقالات التى كتبت عن التطور ، ولكن هـذه المقـالات لم تفـرق بينها وبين المفهـوم الأسـاسى والنظريات العامة • فالمقال الذى كتبـه الكسـندر جولنويزر عن التطور الاجتماعى فى دائرة معارف العلوم الاجتماعية (وهو المقال الوحيد الذى خصص للجانب الثقافى فى الموضوع) ، لم يتعرض لتعريف « التطور » أو التطور الاجتماعى أو الثقافى ، فبعد أن ذكر أن « فكرة مجتمع متغير متبدل كانت فكرة غريبة على الثقافة البدائية » ـ ومن المؤكد أن ذلك لا يصدق على (لكريشيوس) ـ نراه يوجـه النقـد الى مختلف نظريات المراحل الثقافية ، والنظريات التى تناولت النظام الأمومى ، ومذهب التوازى ، وغير ذلك ، كما لو كانت هذه الأمور نقـاط ضعف جوهرية قاتلة فى مذهب التطور بوجه عام •

٧ ـ « التطور » بوصفه متميزا عن « التقدم »

رأينا أن سبنسر استعمل كلا من هذين المصطلحين بدلا من الآخر فى أغلبَ الأحوال • ففى بادىء الأمر طبق لفظ « التقدم » Progress على التعقد المتزايد كعمليـة كونية ، ثم أطلق على العمليـة نفسـها اسـم «التطور» Evolution وراح يفضل المصطلح الثـانى على اعتبـار أنه أكثر موضوعية ، وأكثر وصفا للوسيلة أو « القانون » الذى تسير العملية بمقتضاه • ومن المعتقد الآن أن كلا من التقدم والتطور يمكن أن يحدث دون الآخر ، وأنه ليس هناك ارتباط دقيق بينهما • فاذا كانت الفنون تتطور فهذه مسألة حقائق الى حـد كبير ، ويمـكن البت فيها بملاحظة ووصف طبيعة ما يعتورها من تغيرات متعاقبة ، واذا كانت الفنون تتقدم فهذه مسألة تقييمية فى أساسها ، تتضمن معايير للحـكم على التحسن أو التدهور • وبالتالى فان الفصل بين المفهومين لا يعنى أنهما يشيران الى عمليتين منفصلتين كل الانفصال ، فمن الجائز أن ما نسميه تطورا وما نسميه تقدما يمكن أن

يكون بينهما توافق كلى أو جزئى ، غير أن التعقد المتزايد فى الحياة أو فى الثقافة ليس من شأنه بالضرورة أن يبعث على تحسن فى نوعها • والتكيف للبيئة ، بمعنى الصلاحية للبقـاء ، لا يتوافق دائمـا مع التحسن فى نوع الحياة الأخلاقى ، أو العقلى ، أو الجمالى •

والقـول بأن التغيرات « تكيفية » بمعنى أنها تساعد على البقـاء ، لا ينطوى على نوع محدد من التقييم ، ويقول البيولوجيون ، ان عضوا معينا فى الجسم ، أو طرفا من أطرافه ، أو عادة من عادات الحياة ، لها أو ليست لها « قيمة بقائية » ويتصل هذا بالقيمة عامة ، بقدر ما تكون فيه كل امكانية الحياة الطيبة الواعية وقفا على الحياة والصحة الجسمية • غير أن التقييم الذى لا يفرق بين الحسن والردىء ، وبين الأحسن والأردأ ، فى نوع الحياة ، هو طراز محدود جدا من التقييم • فاذا استعملت كلمتا «قيمة» و «تقدم» بهذا المعنى البيولوجى المحدود ، فينبغى أن يكون واضحا أنهما لا يعنيان أنواعا أخرى من القيمـة كذلك بمعنى أنه يمكن أن نستبعد من مفهـوم التطور كل اشارة الى القيم الأخلاقية ، أو الجمالية ، أو غير ذلك من القيم الانسانية ، وبذلك يكون التطور شاملا للتغيرات التى تبدو منفرة من وجهة نظر انسانية ، مثل تطور الأنيـاب السـامة ، وعادات النهب والسلب ، أو الفساد الطفيلى ، كوسيلة ناجحة من وسائل البقاء •

والتفريق بين التطور والتقدم لا يعنى أنه ليس هنـاك فرق تقييمى بين الأشكال البسيطة والأشكال المركبة أو المعقدة ، أو أن الأميبا لا تقل حسنا عن الانسان ، أو أن احدى الطفيليـات الفاسـدة لا تقل رونقا عن أسلافها الأكثر ازدهارا • فالهدف هو فصل فكرة العملية نفسها عن كل ما هنالك من أحكام على قيمتها ؛ لأن كلا منهما يثير عدة مشاكل عويصـة لا يجب بحثها على حدة • فوفقا للمعايير الانسانية التى يحكم على القيمة بمقتضاها ، تعتبر النزعة نحو تطور المعدات المادية اللازمة للخبرة السليمة، وهى نزعة أفضل أو الى الأفضل ، على حين يعتبر فقدان جـزء من هذه

المعدات نزعة الى الأسوأ ـ من الناحيـة الممكنـة على الأقل ، حتى اذا لم يحدث فرق حقيقي في الوعي أو الاحسـاس الدقيق • غير أن مثل هذه الفروق المزعومة في القيمـة هي تعبيرات عن وجهـة نظر انسـانية تعتبر الانسان أفضل ما في الوجود ، وليست من خواص الكون الموضوعية • وبمقتضى المعيار البيولوجي الذي تقـاس به الصلاحيـة للبقاء ، فان بقـاء الحيوانات الأميبية والحوصلية يبدو أنه يشـير الى تفـوقها على الماموث على القرد الانساني المنتصب القامة Pithecanthropus Erectus بل ان هذه الحيوانات قد تثبت تفوقها البيولوجي على الانسان العاقل Homo Sapiens لأنها أطول منه بقاء •

ولكن حتى بمقتضى هذا المعيار فانه في مقدورنا أن نقول بعض الشيء عن الانسان ، وعن أن تطوره تقدمي • ولقد تساءل جوليان هكسلي حديثا من جديد عن نوع التطور العضوي الذي يستحق أن يسمى « تقدميا » ، وهو يجيب على هذا السؤال من وجهة النظر البيولوجيـة ، ومن وجهـة نظر القيم الانسانية (*) • فمن وجهـة النظر الأولى يعتبر زيادة التحكم في البيئة وزيادة الاستقلال عنها « مقياسا للتقـدم البيولوجي » ، ويبين أن هذه الاتجاهات لم تكن من خواص التطور العضوي جملة ، بل كانت من سمات مختلف أنواع الجماعات الحيوانية الغالبة التي ظهرت تباعا وسيطرت على الأرض في مختلف العصور ، مثل الحيوانات البحرية الثلاثية الفصوص Trifolites ، والأسـماك ، والزواحف ، والطيـور ، والثدييـات ، والانسان في الوقت الحاضر • ويقرر أننا نستطيع الحكم على تطور الانسان بأنه تقدمي من هذه الناحية البيولوجية ، كما نستطيع ذلك من وجهة نظر القيمة الانسانية ، لأن هذا تطور ينطوي على زيادة في الاشباع الجمالي ، والعقلي والروحي • وبالمثل نستطيع أن نناقش تاريخ الفـن ، فلا نسـأل

(*) Evolution : The Modern Synthesis (نيويورك ١٩٤٢) ويقول في مكان آخر ، ان التقدم هو سلسلة من الارتقاءات التي لاتحول دون ارتقاءات أخرى .
(Evolution in Action لندن ١٩٥٢) .

فقط عما اذا كان تاريخ الفن تطورا ، بل عما اذا كان يحتمل أن يكون فى المستقبل تطوراً تقدمياً (*) •

٨ ـ « الانتكاس Retrogression بوصفه نقيض « التقدم »

ينبغى أن يوجه الاهتمام نفسه الى المفاهيم المستخدمة كنقيض للتقدم والتطور • فاذا كنا نستخدم المفهوم الأول ، كما هو مقترح فى هذا الكتاب، بمعنى « تحسن واسع النطاق » ، فمن المناسب أن نستعمل مصطلح « الانتكاس » بمعنى « تدهور واسع النطاق » ، أو رجوع الى حالة أدنى وأردأ •

وكلمتا توال (أو تعاقب) Progression وارتداد Reversion لهما أيضاً معنى مختلف وأقل تقيما ، فهما تشيران الى تغيرات على نطاق أصغر ولا تنطويان بالضرورة على أية زيادة أو نقص فى القيمة أو التعقد• وتعريف التوالى أو التعاقب هو أنه « سلسلة مستمرة متصلة ، من الفعال، أو الأحداث ، أو الخطوات أو تعاقب يوحى استمراره بحركة أو تدفق ، مثل التوالى البطىء للأحداث فى تمثيلية ، أو فترة تدفق لا تقدم فى الصناعة » • وتعريف الارتداد Reversion فى قاموس وبستر هو « أنه عودة الى نمط من أنماط الأسلاف أو حالة من حالاتهم ، وهو عودة ظهور صفة أو صفات الأسلاف • وكذلك تستعمل كلمة نكوص Regression فى بعض الأحيان بهذا المعنى غير التقيمى ، أى عودة الى شكل أو حالة أقدم ، قد تكون أفضل أو أردأ ، وأبسط أو أكثر تعقيدا•

(*) أنظر مثلا مقال Evolution and Mind ، فى دائرة المعارف البريطانية (الطبعة ١٤) • ويقتبس لالاند مثلا آخر لهذا النوع من التعريف . فيقول «ان كلمة تطور لاتتضمن فى حد ذاتها اية فكرة عن التقدم أو النكوص . انها تدل على كل التحولات التى تعتور كائنا عضويا أو مجتمعا ، بصرف النظر عما اذا كانت هذه التحولات ايجابية أو سلبية». Vocabulaire Technique et Philosophique (باريس ١٩٤٧) ص ٣٠١ حيث يقتبس ماجاء فى كتاب L'Evolution Régressive ص ١٧ تاليف Demoor, Massart and Vandervelde

٩ ـ مفاهيم مضادة فى كثير او قليل « للتطور »

بما أن تاريخ الفن يشمل كثيرا من الحركات المضادة التى تقلب الى حد ما الاتجاه الرئيسى للتطور ، فمن الضرورى أن نجد بعض المصطلحات التى تصفها • وليس هناك مصطلح واحد واف ، بل ان المصطلحات ارتبطت بمعان مربكة لا بد لنا من الحذر منها •

والنظريتان الرئيسيتان المنافستان للتطورية ، أى المضادتان لها وفق هـذا المعنى ، همـا نظرية الخلق الخـاص Special Creation (أن كل الأنماط العضوية خلقت ، وشكلت بصورة كاملة فى جنة عدن ، ولم تتغير تغيرا أسـاسـيا منذ ذلك الحين) ، ونظرية الانحطاط Degeneration (أن الانسان وثقافته تدهورا منذ سـقوط آدم) • ومع ذلك فان هاتين النظريتين ليستا نقيضتين للتطور بصورة مباشرة •

واذا وضع تعـريف للتطور دون أن يتضـمن ذلك التعريف معنى التحسن ، فان نقيضه ينبغى ألا يحمـل معنى التدهور • واذا كان المعنى الرئيسى للتطور هو « العقد المتزايد » ، فان نقيضه يجب أن يعنى « التعقد المتناقص » • ومن الصعب أن نعثر على مثل هذا المصطلح ؛ ذلك أن كل الكلمات شائعة الاستعمال فى هذا الغرض قد اكتسبت من نظرية سبنسر ـ بصورة جزئية مضامين تقييمية تنطوى على اقلال من القيمة أو الشأن• فالمصطلح المفضـل لديه ، وهو الانحـلال Dissolution ، انما يوحى بالضعف والفناء ، وقد طبقه سبنسر على ظواهر الاضمحلال والتفكك ، كتلك التى تقترن بسقوط احدى الامبراطوريات • ولم يتبين سبنسر أن النكوص والتبسيط يمكن أن يحدثا دون أن يكون هناك انحلال ، ومن ثم فانه لم ير حاجة الى مصطلح محـايد يصفهما به • وهنـاك مصطلحات أخرى شـائعة الاستعمال مثل « الانحطاط » Degeneration والتطور التراجعى Retrograde Evolution ، والاضمحلال Decadence وكلها اكتسبت معان محطة بالشأن •

والتخلف Undevelopment هو مصطلح محايد الى حد ما للدلالة على تغير فى اتجاه عكسى للنمو • ومن ناحية الاشتقاق اللغوى فان أحسن نقيض « للتطور » هو لفظ « الانكماش » Involution أو Devolution وقد استعملت هاتان الكلمتان بهذا المعنى (*) • ولسوف نستعمل كلمة الانحطاط دون أية معان تقييمية • والانحطاط ، والنكوص قد يكون حسنا ، أو سيئا وقد لا يكون هذا أو ذاك •

وعكس « التعقد » هو المعنى الذى يفهم عادة من كلمة «البساطة» ، وعلى هذا يكون عكس « التعقيد » هو التبسيط • وكلمة بسيط هى أيضا كلمة مناقضة لكلمة مركب Compound أو مختلط Mixed ـ أى ذو أجزاء أو عناصر مختلفة ، والشيء يكون بسيطا اذا كان ذا أجزاء قليلة ، أو اذا كانت أجزاؤه قليلة التنوع • فالجسم الكروى الصلب ، أو المكعب ، أو الهرمى ذو التركيب الواحد ، يعتبر بسيطا اذا قورن بالشجرة أو الطائر • ولكنه فى الوقت عينه شيء محدد ، ومن ثم فانه لا يعتبر غير متطور تماما ، والتغير من شكل معقد الى شكل بسيط محدد معناه مجرد انحطاط جزئى • ومع ذلك فان أولئك الذين يرغبون فى قلب العملية التطورية يطالبون غالبا بالعودة الى « الحياة البسيطة » •

والتعقيد التطورى يشمل التنوع والتكامل كليهما ، كأطوار متبادلة، وفى مقدور هذا أو ذاك أن يكون هو الغالب فى بعض الأحيان ، ولكن اذا لم يوازنه الآخر فى نهاية الأمر ، فان النمو الكامل لا يتحقق • ويمكن زيادة التنوع عن طريق زيادة عدد الأجزاء ، وعلى العكس فسوف يكون هناك انحطاط جزئى اذا أنقص أى مما يلى :

(*) يحدد « The Dictionary of Sociology » (طبعة Fairchild) اللاتطور بانه «عكس التطور بالمعنى الذى قصده سبنسر» ، من الحالة الاكثر تعقيدا الى الابسط ، ويقتبس قاموس اكسفورد كلمات H.S. Carpenter فى سنة ١٨٨٨ حيث يقول «مادام هناك تطور فلابد من أن يكون هناك انحطاط ، وهو انحطاط النوع» .

(ا) عدد الأجزاء أو الوحدات .

(ب) الفروق بينها .

(جـ) تكاملها أو وحدتها .

(د) تحديدها الواضح ، بصورة فردية أو جمعية ، هذا الانقاص يعتبر انحطاطا جزئيا ، وأن عملية تنتظم فيها كل هذه النزعات مجتمعة لعملية انحطاطية تماما ، واذا نفذت فى تطرف ، فانها تؤدى الى انحلال وفناء الشكل أو النمط ، ويكون ذلك رجوعا الى حالة التجانس ، والغموض ، واللاشكل ، كما يحدث فى حالة تحلل جسم حيوان ميت .

ويكشف تاريخ الفن والمكونات الثقافية الأخرى عن أمثلة كثيرة للتطور أو النمو الجزئى ، فى اتجاهات معينة فقط ، وبعض هذه الأمثلة لا يبين الا التنوع فحسب ، وبعضها لا يبين الا التكامل وحده . وهناك أيضا انحطاطات جزئية تنظم بعض الأجزاء أو الأطوار المكونة فقط . ومثل هذه التطورات والتخلفات الجزئية تسير متلازمة فى أغلب الأحيان ، وقد يقوى بعضها البعض الآخر أو يقاومه ، فالواقعية البصرية فى التصوير قد تزداد على حساب الزخرفة السطحية ، وفى مثل هذه الحالات يكون من العسير تقدير التغير الكلى الخالص من حيث التعقيد أو التبسيط ، فالنمو فى احدى النواحى قد يستلزم النقص فى الناحية المضادة .

١٠ ـ الخلاصة :

اكتسب مصطلح « التطور » عدة معان مختلفة عن طريق ارتباطه بنظريات مختلف الكتاب . وعندما نقول ان هناك تطورا فى الفن ، أو نقرر عكس ذلك ، فمن الخير أن نبين ما نعنيه بهذا المصطلح . وفى تطبيق هذا المصطلح على الظواهر العضوية والثقافية ، ظهر تعريفان أساسيان اكتسبا استعمالا واسعا موثوقا به ، ويتجنب هذان التعريفان الكثير من المسائل

الجدلية التى يثيرها أفراد من الكتاب ، وسوف نستخدمها فى الفصول التالية • ويقرر هذان التعريفان مواصفتين عامتين ، هما :

١ ـ النمو أو التعقد المتزايد •

٢ ـ التحدر مع التعديل التكيفى ونشأة أنماط جديدة •

ولكى تستحق عملية من عمليات التغير الثقافى اسم « التطور » بمعناه الكامل ، ينبغى أن تتسم بالخاصتين الى حد كبير • وسوف نحاول فى الفصول القليلة التالية أن نبين أن تاريخ الفنون كان تطورا بهذا المعنى • ذلك أن عملية واسعة النطاق من التحدر الثقافى مع تغير تكيفى ، تراكمى ، تعقيدى ، قد حدثت فى الفنون ، ولا تزال تحدث • وليست هذه العملية عامة شاملة ، أو واحدة متطابقة ، أو حتمية الدوام ، بل هى عرضة للكثير من الحالات الشاذة والحركات المضادة •

وعكس مصطلح « التطور » هو « الانحطاط » أو « النكوص » ويتضمن هذان المصطلحان معنى التبسيط أو قلب الاتجاه السابق ، ولكنهما لا يعنيان بالضرورة تغيرا الى الأسوأ •

الفصل الخامس عشر

انماط الفن : تحدرها مع التعديل التكيفى

١ ـ الحاجة الى تحديد منسق للأنماط الفنية وتصنيفها :

ان ما « يتحدر » فى عمليـة التطور هو النمط أكثر من أن يكون الفرد ، وفى نطاق البيولوجيا فان الذى يتحـدر هو النوع ، أو الجنس ، أو نوع آخر من البنيان العضـوى والوظيفـة العضـوية • أما فى المجال الاجتماعى فانه نوع المهارة المكتسبة والسلوك الجمعى بين الأشخاص ، كما فى نظام الزواج • أما كون الفن يتطور ، فهنا يجب أن يتساءل المرء عن أنماط الفن القائمة التى تستطيع التحدر من جيل الى جيل •

ويستبعد المذهب التاريخى المتطرف (التبيان التاريخى) هذا السؤال بمنتهى البساطة ، وذلك بأن ينكر وجود أى أنماط للفن ، على الأقل فى جوهريات الفن • واذ تنبذ هذه الاجابة على أساس أنها اجابة خاطئـة ، وجب أن تكون خطوتنا التالية هى أن نميز بعض الأنماط التى ستكون على الأقل صحيحة فى عـالم الفـن قدر صحـة أنمـاط « الفقـاريات » ، و « الثدييات » فى عالم الحيوان •

ولقد ميزت أنماط فنية قليلة فى علم الجمال منذ العصر اليونانى ، كما هو الحال فى مفهوم أفلاطون عن الفن القائم على المحاكاه Imitative وفى المقـارنة التى عقدها أرسـطو بين الملحمـة ، والمأسـاة ، والملهاة • وهذه الأنماط وقليل من الأنواع التقليدية الأخـرى ، وأغلبها فى مجـال

الأدب ، كانت أقل بكثير مما يكفى لأن تشمل ، حتى بصورة سطحية ، ذلك العدد الهائل من مختلف الأشكال والوظائف فى عالم الفن • وهذه الأنماط الفنية ، كثيرا ما نظر اليها ، حتى الوقت الحاضر ، كما كان ينظر اليها قبل نظرية التطور ، على أنها أنماط ساكنة ثابتة ، مع أنها أصناف قائمة بذاتها لا يختلط الواحد منها بالآخر • وثمة «أصناف» جمالية أخرى من النوع التقليدى ، مثل الجميل ، والرفيع ، والقبيح ، كانت تقييمية وجدلية بصورة كبيرة تجعلها غير ملائمة للاستعمال فى التصنيف الموضوعى•

وفى السنوات الحديثة استخدمت مفاهيم كثيرة أخرى للأنماط الفنية مثل « الفيلم الصوتى » و « فيلم الصور المتحركة » ، غير أنه لم يوضع تصنيف أو تحليل منتظم يشمل كل الأنماط الكبرى فى كل الفنون ، حيث ان هذه المهمة هى مهمة علم المرفولوجيا الجمالية ، الذى لا يزال فى مرحلته الأولية • وسوف نتولى فى هذا الفصل رسم طريقة لوضع هذا النظام ، وينبغى أن تكون هذه الطريقة تجريبية ومرنة ، بحيث تفسح مجالا للتغيرات المستقبلة ، ولا تسمح بادخال أعمال الفن عنوة فى أى نظام بسيط جامد •

وكما ذكرنا فى فصل سابق أن علم الجمال هو الآن فى حالة تشبه حالة علم البيولوجيا فى عصر لينايوس Linnaeus فى القرن الثامن عشر ، عندما لم تكن هناك تسمية مناسبة أو تصنيف ملائم للأنماط العضوية • فقد كان التدليل على تطور الأنماط أمراً مستحيلاً بينما الأنماط نفسها لم تكن قد ميزت بصورة منظمة • وكما يشير الأستاذ مرتز فان بحوث القرن الثامن عشر والجزء الأول من القرن التاسع عشر فى مجال البيولوجيا وما يتصل بها من علوم ، كانت مخصصة بصفة أساسية لمثل هذا المسح والتصنيف للظواهر • وبتوفر مثل هذه الخريطة أمام العلماء ، كانت الخطوة التالية (ولو أنها خطوة حاسمة صعبة) هى اضافة البعد الزمنى ، ومعرفة التغير داخل نظام الأنماط • ولقد أوحى تعدد الأنماط الصغرى

التى ينتظمها كل عنوان رئيسى بوجود علاقة تكوينية بينها ، على أساس التراكيب والوظائف المتشـــابهة ، كمـا أوحى بأن الأنمـــاط الصـغرى تختلف فى خطوط متعددة عن الأنماط الرئيسية القليلة التى ليس بينهـا اختلاف نسبيا • والى جانب ذلك ، فان استحالة رسـم خطوط فاصلة بين كل الأنماط النباتية والحيوانية ، وتكرر حدوث حالات متداخلة ، كل أولئك أوحى بوجود عملية انتقال من نمط الى نمط • ونحن لا نفترض فى ثقة أكثر مما ينبغى أن التاريخ سوف يعيد نفسه فى دنيا الفن ، ومع ذلك فانه ليس من الأمور غير المعقولة أن نحـاول ، وهذه الصـورة فى أذهاننا ، للوصول الى علم أوفى لانماط الفن ، فان ايضاح أساليب التسمية والتصنيف الحالية فى هذا المجال سوف تكون له قيم أخرى كثيرة ، نظرية وعملية •

٢ ـ السمات العامة المتكررة للفن ومقارنتها بسماته الفذة الفردية :

أشرنا عدة مرات الى الحجة المضادة للتطور ، والتى تقول بأن كل عمل فنى هو شىء فذ من انتاج عمل فذ خلاق ، فيه شىء غامض يميزه عن كل الأعمال الفنية الأخرى • ويقال ان هذا الشىء الغامض ، وهو الروح الجوهرية للعمل الفنى لا ينحدر عبر الزمن ، وليس فيه نمو أو تأثير متصل يجىء من عمل سابق وينتقل الى عمل لاحق • غير أن هناك نزعة علميـة مضادة لهذه النظرة الروحانية ، تؤكد وجـــود تشابهات واسـتمرار فى الطبيعة ، والتاريخ ، والحضارة ، والفن •

ويمكن أن يصل هذان الرأيان الى حد التطرف • فكوننا نستطيع أن نميز سماتا وأنماطا متكررة فى الفن ـ الواقعى والزخـــرفى ، الملحمـة والصورة ، الأنشودة والرقص ـ هذه الحقيقة نفسها تعنى أن هناك تشابها واستمرارا فى الفن عبر الزمن • ولقد رأينا أن كل عمل فنى يعتبر عملا فذا منفردا من بعض النواحى ، مثل كل نجم بمفرده ، وكل حيوان وكل نبات بمفرده • كما أنه من نواح أخرى يشبه غيره ، على الأقل من ناحية

امكان اعتباره عملا فنيا ، وربما أيضا من حيث اعتباره القصيدة الشعرية ، أو المعبد ، أو السيمفونية ، أو رقص الباليه • وعن طريق التحليل الأسلوبى ومقارنة الأشكال يستطيع المرء أن يلاحظ أيضا أن أية قصيدتين شعريتين ، وأية صورتين أو أية سيمفونيتين ، تشبه الواحدة منهما الأخرى من نواح معينة ، كاللغة ، والايقاع والموضوع ، والسلم الموسيقى ، والنغمة العاطفية ، بينما تختلف الواحدة منهما عن الثانية من نواح أخرى• واذا بدأ أحد الناس بقوله : « ان هذه الأعمال الفنية مختلفة كل الاختلاف، ولا يمكن عقد مقارنة بينها » ، فانه ، بملاحظة نقطة بعد نقطة ، يضطر الى تبين أن كل عمل فنى يشبه الأعمال الأخرى من نواح كثيرة ؛ ذلك أن نفس الأنماط العامة من خطوط وألوان ، وايقاع وسلم موسيقى ولحن موسيقى ، وأوزان الشعر وتخيلاته ، كل هذه الأنماط تتكرر مرة بعد مرة مع بعض التغيرات فى فن شعوب يفصل بينها الزمان والمكان • ولا يقتصر الأمر فى ذلك على أساليب الأداء والصفات الحسية ، بل يتعدى هذا الى « الصفات الروحية » ـ كالمثل العليا ، والمعتقدات ، والآمال ، والمشاعر ، والمعانى ، والتطلعات ، فكلها تظهر ثم تعود الى الظهور • وليست التفاصيل فحسب هى الصور التى يتكرر ظهورها فى تاريخ الفن ، بل يصدق الشىء نفسه أيضا على أساليب التكوين والانشاء ، وطرائق تنظيم العمل الفنى فى مجموعه وتقسيمه الى أراجيز شعرية ، أو قصص ، أو معابد ، أو سيمفونيات •

وعندما يصبح التحليل المورفولوجى أكثر دقة وصقلا ، فاننا نستطيع أن نبين فى احكام أدق ما يميز فن شوبان عن فن شومان ، وما يميز لحنا من ألحان المازوكا الراقصة من وضع شوبان عن لحن آخر من نفس النوع • وفى بعض الأحيان تكون الفروق دقيقة الى درجة تخدع الخبراء ، كما فى النسخ القديمة من الصور الصينية ، وفى أحيان أخرى تكون هذه الفروق جسيمة وحساسة لوصف موضوعى عادل ، كما هى الحال فى

المقارنة بين مسرحيات شكسبير وبين المسرحيات التى وضعها غيره من كتاب المسرح فى عصر اليصابات أو بينها وبين الصيغ الأقدم للحبكات الروائية التى استخدمها • وأسلوب الرسام تيتيان يكاد يشبه أسلوب جورجونى ، ومن ثم فانه من الصعب أحيانا أن نفرق بين أعمالهما الفنية ، غير أن أيا منهما لا يمكن أن تختلط رسومه برسوم فرا أنجليكو • وكل رسم رسمه تيتيان هو عمل فذ فريد فى نوعه من نواح معينة ، ولكنه من نواح معينة أخرى يشبه رسوما أخرى من عمل الرسام نفسه والمدرسة الفنيشية •

وان تقدم التحليل المرفولوجى والأسلوبى ليترتب عليه زيادة القدرة على ادراك ووصف دقائق التشابه والاختلاف ، وهو يساعدنا على التفريق بدقة أكثر بين العمل الفنى الفذ وبين العمل الفنى ذى الطابع العام والتعبير عنهما • ويشمل هذا الكثير مما كان يعتبر فيما مضى شيئا يدق عن الوصف، شيئا غامضا يستعصى على الفهم • ومع ذلك فلا يزال هناك الكثير مما لا يمكن وصفه وصفا واضحا ، غير أن نطاقه يتضاءل بصورة مستمرة •

ومن الصفات التى يختص بها العاشق والفنان أنهما يتعلقان تعلقا شديدا بما هو فذ ونادر ، أو بما يبدو لهما أنه كذلك • وكل عاشق يعتقد فى ثقة أن معشوقته « ليس لها مثيل فى العالم » ، والأم تشعر شعورا قويا بأن كل طفل من أطفالها له طابعه الفذ ، وهذا أيضا هو شعور كل فنان نحو كل عمل من أعماله الفنية • وهؤلاء جميعا يستنكرون ويقاومون أى تفخيم للتشابهات ، على اعتبار أنها تنطوى على اقلال من الشأن • وموقف الفن من الحياة والدنيا هو عادة التركيز على ماهو نوعى كيفى ، ومادى ملموس ، ونادر عجيب ، ولو أنه لا يستبعد ما هو غير ذلك • وفى بعض الأحيان يتناول الفن العموميات ، والمجردات العامة ، كالرموز التى يرمز بها الى « الانسان عامة » ، والى رذائله وفضائله • ولكنه يحاول عادة أن يعرض هذه الأشياء فى صور مجسمة ملموسة ، ويترك التجريد البحث للعلم والفلسفة ، وحتى أولئك الذين يسمون « الرسامون التجريديون » فانهم يحاولون خلق انتاج أصيل فذ ،

وكثيرا ما يستنكرون القــول بأن أعمالهم الفنية تشبه أعمــال غيرهم من الفنانين ، أو أنها مستمدة منها •

وفلاسفة الفوطبيعية ، من أمثال كروتشى ، يشبهون الفنان ، والعاشق والوالد فى اصرارهم على أن كل عمــل فنى هو عمل فريد فـذ ، وفى استنكارهم للتحليل الجمــالى • ويقــول كــروتشى ، ان التحليــل الجمالى « يحطم العمل الفنى » (ص ٢٠ من كتاب Aesthetic) • غـير أن هذا الرأى يبدو سخيفا فى نظر الطبيعيين ، اذ كيف يضار العمل الفنى نفسه بأى نوع من التفكير عن الفن ؟ فالعمل الفنى يبقى كما كان دون أن يمسسه شىء • وقد يتدخل التحليل ، بصفة مؤقتة على الأقل ، فى عملية التأمل العاطفى المتسم بالذهول ، غير أن الهـدف الرئيسى للتحليل الجمالى ليس المتعة المباشرة ، بل المعرفة والفهم ، لا بالنسبة لشىء واحد بمفرده ، بل بالنسبة للفن بوصفه ميدانا للنشاط والانتاج الانسانى فيما له اتصــال بميادين أخرى مماثلة • ولبلوغ هذا الهدف يجب أن يصف علم الجمال العلمى تشابهات الفن وجوانبه الاجتماعية طويلة المدى •

وفى الوقت عينه ينبغى على علماء الجمال ألا يتجاهلوا الجوانب الفذة ، بل يجب عليهم أن يتناولوا الناحيتين فى عدالة وانصاف ؛ لأن زيادة التركيز على نواحى التشابه والاستمرار قد يستهويهم ويجرهم الى نوع جديد من « مغالطة الاقلال من شأن الفنان » ، فكون أ يشبه ب بعض الشىء ، أو أنه متأثر به الى حد ما ، قد يدفع المرء الى افتراض أن (أ) ليس الا حالة من حالات (ب) أو أنه يمكن أن يوصف وصفا كاملا ويفسر تمام التفسير على أنه مجرد نتيجة له • وبما أن الفن غالبا ما يركز على الشىء الفذ والنادر ، وعلى الملمــوس والشخصى ، فان الوصف العلمى للفـن يجب أن يتوخى بصفة خاصة عدم الاقلال من قيمة هذه الأشياء بانقاص كل ظواهر الفن الى أنماط عامة قليلة •

وكل المحاولات التى تبذل لدراسة الفن من الناحيــة الفلسـفية أو

العملية ، بما فى ذلك وجهات النظر الأفلاطونية والمسيحية ، ووجهات النظر الجمالية والأخلاقية والدينية والاجتماعية ، كل هذه المحاولات تميل الى التركيز على أنماط وسمات معينة ، أكثر من التركيز على جماع العمل الفنى الفردى كعمل فذ منعزل عن غيره • وبالمثل ينزع المنهج التطورى الى التركيز على تعاقب الأحداث الطويل المدى ، واسع النطاق ، وعلى تتابع الأنماط والمراحل ، أكثر من التركيز على شيء معين يدرس دراسة عميقة فاحصة ، أما منهج التحليل النفسى وموقفه من الفن ، فانه يميل الى الاقلال من شأن الخصائص التى يتسم بها الفنان وعمله ،وهى خصائص شديدة التغاير ، متحضرة ، ناضجة ، تنطوى على الكثير من الخبرة ، وذلك بارجاعها كلها الى أسباب طفولية ، بدائية ، دون المنطقية ، يكثر فيها التشابه بين الناس •

وهكذا فان النزعة الى النظر الى ماوراء اللحظة الحاضرة ، وتبين موضعها من بنيان الأشياء ومجراها الكامل أمر ضرورى للوصول الى فهم أوسع ، وتقييم أعم ، وتحكم أكثر شمولا • وأولئك الذين يهاجمون هذه النزعة فى جوهرها انما يهاجمون العقل ، والعلم ، والفلسفة بوجه عام •

٣ - السمات والأنماط فى الفن ومقارنتها بالأنماط العضوية التصنيف الجمالى :

كل خاصية يمكن ملاحظتها فى عمل فنى ، أو أى معنى من معانيه الراسخة المستقرة يسمى «سمة» • فاللون الأحمر والشكل المستطيل يمكن أن يكونا من سمات التصوير ، والحركة الموسيقية البطيئة يمكن أن تكون من سمات الموسيقى ، والصليب فى سياق معين يرمز الى المسيحية• ومثل هذا المعنى أو القدرة الايحائية فى عمل فنى يعتبر سمة من سماته ، كما فى صورة تمثل شخصا راكعا أمام صليب • والأسلوب الخاص فى الاختيار أو التنظيم الذى يتضمن الكثير من التفاصيل يمكن اعتباره أيضا

سمة من السمات ، مثل « تعدد النغمات » فى الموسيقى ، و « المأساة » فى المسرحية • وتعتبر السمة مركبة اذا وجب تحديدها بخصائص متعددة •

والسمة صفة مجردة ، لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس ، أو الصوت ، أو أية ظاهرة أخرى تنتمى اليها ، فطبقة اللون المتكاملة ، الحمراء الناعمة فى احدى الصور هى شيء ملموس ، وتفصيل مادى ، أو جزء مركب من الصورة • أما الاكتمال ، والاحمرار ، والنعومة ، فهى سمات مجردة مركبة ، يميزها العقل الانسانى عن طريق التحليل المقارن ، وتكتسب اسما مختلفا فى كل لغة • والصورة ، كهدف من أهداف الخبرة الجمالية ليست شيئا ماديا بل هى شكل كلى بصرى يستطيع المشاهد المتعلم أن يحلله الى مركب من السمات المختلفة ، لكل منها اسمها الخاص ومعناها المفهومى • وتختلف سمة معينة بعض الاختلاف وفق المركب الذى تجيء فيه • والمرء ذو الخبرة الجمالية العادية لا يستطيع التحليل الا الى حد صغير جدا ، اذا استطاع ذلك على الاطلاق • غير أن الدراسة العلمية تتطلب أن تذهب العملية التحليلية والذهنية الى ما هو أبعد من ذلك •

أما « النمط » فهو صنف ، أو مجموعة ، أو نوع يتميز على أساس أن أعضاءه يشتركون فى سمة أو سمات معينة ، وقد تستخدم أية سمة كأساس لنمط من الأنماط أى للنمط أو لصنف الأشياء التى تشترك فى هذه السمة • والأعمال الفنية الكبيرة تعتبر نمطا والأعمال الصغيرة نمطا آخر « واللوحات المستطيلة » تشكل نمطا والرسوم البنية اللون تشكل نمطا آخر ، والشيء نفسه يصدق على موسيقى الكمان ، والموسيقى المتعددة الأصوات ، والمأساة • وقد ينظر الى النمط على أساس سمة واحدة أو سمات كثيرة ، وفى الحالة الثانية يكون النمط مركبا • فتعريف السيمفونية يتطلب عدة مواصفات ، ويعرفها قاموس وبستر بأنها « مقطوعة محكمة فى شكل السوناتا Sonata تعزف على الآلات الموسيقية التى يتألف منها

أوركسترا بأكمله » • وكلمة « نمط » Type تكاد تكون مرادفة لكلمة «نوع» Kind ، كما فى قولنا « رجل من نمطه » • ومن حيث الاستعمال الفنى فانها توحى بنوع أو صنف معروف ومحدد بصفة قطعية وفى شيء من الدقة • والكلمة الفرنسية Genre تكاد تكون مرادفة لكلمة نمط ، كما فى القول بأن القصة الشعرية Fabliau هى نمط أدبى Literary genre وكلمة « نمط » فى مصطلحات وبستر تعنى صنفا وتطبق على الأدب أو الفن على اعتبار أنه ينقسم الى مجموعات متميزة من حيث الأسلوب ، والشكل ، والهدف ، الخ • وكلمتا جنس Genus ونوع Species هما أيضا قريبتا الشبه من كلمة نمط فى معانيهما العريضة المستمدة من اللغة اللاتينية • وكل هذه الكلمات تكاد تكون مرادفة لكلمة نوع Kind أو صنف ، غير أن كلمتا Genus ، Species قد أصبح لهما معنى أكثر تحديدا فى علم البيولوجيا ، على أساس أنهما تشيران الى أنواع معينة من النمط : أى الأنواع التى تنتمى الى مستويات معينة فى نظام التصنيف ومن ثم فان لفظ نوع Specie يتوسط فى اتساعه بين الجنس وما دون النوع (النويع) أو الضرب • غير أنه ، فى تعبير « أصل الأنواع » Origin of Species يشير بصورة أقل احكاما الى الأنماط العضوية بوجه عام • وكلمتا جنس ونوع لا يستعملان كثيرا فى الاشارة الى الفن ، ففى هذا الميدان تستعمل غالبا مصطلحات نمط Genre وأسلوب Style وطريقة Manner بمعان خاصة محددة ، ولكن دون ثبات على هذه المعانى • وفى هذا الكتاب سوف تشير كلمة نمط Type الى أى نوع من الفئات العضوية أو الثقافية التى يمكن تحديدها على أساس سمة أو سمات موضوعية معينة •

وبتطور التصنيف البيولوجى أطلقت معان أكثر دقة واحكاما على مختلف أنواع النمط التركيبى ، أو الصنف التركيبى ، أو الشعبة التركيبية Phylum فى النظام البيولوجى ، من أوسع الأقسام الى أضيقها • فالكلب مثلا ينتمى الى المملكة الحيوانية ، والى شعبة الحبليات ،

والى الشعبة الأصغر ـ شعبة الفقريات ، والى صنف الثديات والى الصنف الأصغر وهو صنف ذوات الحبل السرى ، والى طائفة أكلة اللحوم ، والى أسرة الكلبيات ، والى فصيلة الكلب ، والى النوع الأليف من هذه الفصيلة . وكل مجموعة أو نمط يحدد على أساس عدة خصائص مميزة ، فالفقريات مثلا لها هيكل عظمى داخلى ذو سلسلة فقرية وجمجمة ، والثديات من ذوات الحبل السرى تغذى صغارها وهى فى رحم الأم عن طريق الحبل السرى .

ولقد وضع البيولوجيون تصنيفا للحيوان والنبات يقوم على خصائص تركيبية هامة : تلك التى ترتبط بعدد من الفروق الأساسية بعيدة الأثر فى الشكل والوظيفة . فالقول بأن حيوانا من الحيوانات فقرى أو لا فقرى، أو من الثديات أو الزواحف هو قول له دلالته من هذه الناحية. والقول بأنه من أكلة اللحوم أو أكلة النباتات ، أو أنه حيوان بحرى أو برى ، يعتبر قولا أقل دلالة من حيث تمييز تركيبه ووظيفته ، فهذه كلها أنماط لا تركيبية . وهناك أنواع كثيرة من الحيوان والنبات تعيش فى البحر ، بما فى ذلك الثديات التى تستنشق الهواء ، وكذا الأسماك . وهناك أنواع كثيرة مختلفة من الحيوان ـ كالحشرات ، والأسماك ، والزواحف ، والطيور ، والثديات ، وغيرها ، بل النبات الحشرى (آكل الحشرات) ـ تأكل اللحوم ، ومن ثم تنتمى الى نمط « آكل اللحوم » ، بالمعنى الواسع اللاتركيبى لهذا اللفظ .

وأنماط الفن ليست محددة أو مصنفة ، ولا يمكن أن تحدد أو تصنف فى الوقت الحاضر ، بصورة تقترب فى وضوحها أو نظامها من التصنيف البيولوجى ، فهى تتغير ، وتنقسم ، وتندمج بشكل سريع فى الثقافة الحديثة . ومع ذلك فهناك تشابهات جزئية . فالأدب مثلا هو نمط من الفن يشمل النثر والشعر ، والقصص نمط من النثر الأدبى . والرواية ، والقصة الصغيرة ، والحكاية المسلية هى أنماط من القصص النثرى .

وبعض أنماط الفن تتميز على أسس تركيبية أو مرفولوجية : مثل السوناتا ، والأرجوزة ، والزخرف العربى • وبعضها يتميز على أساس وظيفى ، أى على أساس الاستعمال ـ مثل المسكن ، والقبعة ، والسيف ، والكوب ـ غير أن هذه تتضمن سمات تركيبية معينة تعتبر وسائل للعمليات الوظيفية • ومع ذلك فان حاجة أو وظيفة معينة يمكن اشباعها أو أداؤها عن طريق أنماط مختلفة من الشكل فى الثقافة كما فى الحياة العضوية •

ولوضع نظام ملائم للأنماط فى الفن ينبغى على الانسان أن يأخذ فى اعتباره مختلف الأسس الممكنة والتصنيف • والمفاهيم المشتركة بين علم الجمال وعلم البيولوجيا هى مفاهيم الشكل والوظيفة ، بما فى ذلك شكل الأجزاء ، وترتيبها والتفاعل الحركى بينها ، وكذلك طريقة التفاعل مع البيئة • وفى نطاق البيولوجيا يدفعنا مفهوم الوظيفة الى بحث فائدة عضو أو غريزة فى بقاء الفرد والنمط • وفى نطاق علم الجمال يؤدى بنا الى بحث الطريقة التى يعمل بها نمط فنى أو جزء من أجزائه فى البيئة الاجتماعية ، وكيف ينجح أو يفشل فى اشباع حاجات البشر ومطالبهم ، بما فى ذلك الحاجات والمطالب الجمالية • وقد يؤدى هذا الى بقاء النمط أو التخلى عنه ، والى بقاء من يستعملونه أو هلاكهم •

والكثير من الأسس والصفات المميزة التى تستخدم عادة فى تمييز الأنماط ، تتسم بأنها غامضة ، أو ذاتية ، أو تقييمية أكثر مما ينبغى بحيث لا تصلح تماما لعملية الوصف • وهذا هو شأن « الفن الرفيع » ، « الفنون الجميلة » ، « الفنون الخلاقة » ، « الفنون المتحررة والفنون الخالية من الأصالة » ، « الفنون الكبرى والفنون الصغرى » • وبعض هذه الفنون مستمد من الفوارق الطبقية القديمة فى مجتمع أرستقراطى ، وبعضها يعنى قيمة روحية أعظم ، « فالفن الشعبى » ، « فن الصفوة » ، « الفن الرسمى » ، « فن الطليعة أو الفن الرائد » قد تشير الى نوع جمهور الفن أو راعيه أكثر من اشارته الى شكل الفن نفسه أو وظيفته • ومن ثم فانها

تشمل عددا كبيرا جدا من مختلف الأنماط التركيبية أو الشكلية • ومثل هذه الطرق المختلفة فى تحديد الأنماط وتصنيفها لها فوائدها ، بما فى ذلك الفوائد التقييمية • ونحن فى حاجة الى أنظمة تصنيف مختلفة تلائم مختلف الأغراض النظرية والعملية •

وكل عمل فنى ينتمي الى عدة أنماط من حيث السمات المختلفة • فالصورة ، مثلا ، يمكن أن تكون فى نفس الوقت تصويراً حائطيا ، وتصويراً جصياً (الفرسكو) Fresco ، ورسما يمثل الصلب ، وتصميما زخرفيا ، ومثلا للأسلوب الفلورنسى فى القرن الخامس عشر • وبعض أنماط الفن تحدد على أساس أن الواحد منها يستبعد الآخر : مثل الفن البصرى والفن السمعي • فالتصوير الحائطى ينتمى كلية الى النمط البصرى ، ومقطوعة السوناتا التى تعزف على البيانو تنتمى الى النمط السمعى • غير أن هذا لا يمنع من أن تكون لبعض الأعمال الفنية سمات مشتركة بين النمط البصرى والنمط السمعى ، فالأوبرا نمط سمعى بصرى ، واللون المتغير المتحرك يسمى أحيانا « موسيقى اللون » •

وبعض طرق تصنيف الأعمال الفنية تشير الى صلاتها الخارجية ، ومن هذه الطرق ما يستند الى المصدر : أى الأصول الجغرافية ، والزمنية، والاجتماعية للانتاج الفنى ، فنتحدث مثلا عن الفن الشرقى والغربى ، وفن أمريكا الشمالية والجنوبية ، والفن القديم والوسيط ، أو نتحدث فى تحديد أكثر فنقول فن الصين الجنوبية فى عهد أسرة سونج Sung وفى تحديدنا للسياق الاجتماعى والثقافى ، قد نفرق بين رداء أحد نبلاء فرنسا فى القرن الخامس عشر وبين رداء احدى فلاحات سكسونيا فى القرن الثامن عشر • ومثل هذه الألفاظ لا تدل بصورة مباشرة على طبيعة الانتاج الفنى ، ولو أنها توحى بأنماط معينة محددة من هذا الانتاج الى من يعرف العصر المشار اليه •

ومن أكثر الطرق شيوعا فى تصنيف الأعمال الفنية أن تصنف على

أساس الفن ــ بمعنى المهارة أو العملية الفنيــة التى روعيت فى انتاجها • وكثيرا ما تستخدم الكلمة نفسها مثل كلمــة « التصوير بالألوان » للدلالة على العملية وعلى الشىء المنتج • غير أن معانى هذه الكلمات قابلة للتغير ، فكلمــة « النحت » لا يقتصر معنــاها الآن على الأعمــال التى تنتج بطريق النقش ، بل يشــمل أيضا التمــاثيل ، والنقش البــارز ، والتصميمــات التجريدية ذوات الأبعاد الثلاثة ، والمنحوتات ذوات الأجزاء المتحركة ، وأنواع أخــرى من الشــكل ، يتم انتاجهــا بمختلف الأســاليب الفنيــة الكثيرة ، وتصنع من مختلف أنواع المواد • وكذلك يشمل فن «العمارة» أيضا عددا كبيرا من مختلف المواد ، وعــددا كبيرا من عمليــات التصميم والبناء • وهو يتميز عن الفنــون الأخــرى على أســاس شــكل منتجاته ووظيفتها ، باعتبار أنها تتألف من مبان يستطاع دخولها والمعيشة فيها ، أو استخدامها لغرض ايجابى آخر • وعلى النحو نفسه أصبح فن صنع الأثاث منوعا من حيث المادة المستخدمة وعملية الانتاج بحيث ينبغى تمييزه فى المقام الأول على أساس شكل الشىء المنتج ووظيفته ، كما أن الموسيقى تؤدى على أنواع كثيرة من الآلات ، ويعاد تقديمها على أنواع كثيرة أخرى •

وعندما يصبح اسم فن تقليدى شاملا لأكثر وأكثر من مختلف أنواع المواد ، والأدوات ، والعمليــات ، والأشــكال ، والوظائف ، تنقص دقته الوصفية ، فلا يمثل أى نمط واحد خاص أو أية مجموعة من الخصائص ، ويلاقى المرء صعوبة متزايدة فى تتبع تاريخه كخيط متصل أو عدة خيوط متصلة • وهذا يدل على حدوث شىء من التطور : أى أن المنتجات التى ينتظمها كل من هذه الأسماء التقليدية تصبح أكثر اختلافا • واذا ما أصبح الفن أكثر تنوعــا وانتشــــارا من حيث العمليــة الانتاجيــة ، والمنتج ، والاستعمال ، فانه يصبح أقل تكاملا كميدان واحد للثقافة • فمصطلح مثل « الحرف اليدوية » يتزايد غموضا اذا انتظم منتجات من صنع الآلة كلية أو جزئيا • ولفظ « الفنون الزخرفية » فى أحد المتاحف يصبح مصطلحا عاما يشمل عددا لا يحصى من أنماط المنتجــات ، من النحت الصغير الى

الأوانى والمنسوجات ، والمجوهرات والمنمنمات المصورة • ومع أن هذه المجالات الفنية المتغايرة قد كتب الشىء الكثير عن تواريخها ، الا أنه من الصعب أن تتبع عمليات نموها المستمرة •

٤ ـ التحدر مع التعديل فى الفنون :

ليس هناك حد قاطع لعدد الأنماط الممكنة فى الفن ، من وجهة نظر علم الجمال الحديث وتاريخ الفن • فثمة أنماط جديدة تظهر بصورة مستمرة مثل الشعر المرسل والفيلم التسجيلى ، وتستمد جزئيات من أنماط أقدم ، والتمثيلية السينمائية منحدرة من التمثيلية المسرحية والصورة الفوتوغرافية الساكنة • وقد ساد الاعتقاد بأن الأنماط الفنية ثابتة من حيث عددها المحدود ، جنبا الى جنب مع الاعتقاد بثبات أنواع الحيوان، وذلك من وجهة النظر السابقة لفكرة التطور ، بما فى ذلك وجهة نظر أرسطو • أما المفهوم التطورى للفن فانه يعنى الاعتقاد « بأصل الأنواع » فيما يختص بالمجال الفنى : أى بالتحول المستمر غير المحدود الذى يطرأ على أنماط أقدم ، ويحولها الى أنماط أحدث ، عن طريق تغيرات صغيرة تدريجية أو طفرات أكبر •

وأنماط الفن ، شأنها شأن أنماط النبات والحيوان ، تتداخل فى حالات كثيرة ، بحيث يستحيل ايجاد فروق حادة بينها • فالملهاة المأساوية الحديثة تقع على الحد الفاصل بين المأساة والملهاة بالمعنى الكلاسيكى • وهذا أيضا شأن « قصة الفشل » (*) ، وهى نمط جديد من الدراما والقصص ينطوى على بعض ملامح المأساة ، ولكن دون أن يتضمن عنصر النبل والأهمية الكلاسيكى • وليس هناك الآن ما يصم مثل هذه الأنماط المهجنة ، أو الخليط من الأنماط ، اذا أثبتت قيمتها من نواح أخرى •

(*) The Failure Story; a Study of Contemporary Pessimism
The Failure Story: an Evolution
بقلم T. Munro فى مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism
(العدد ١٧ فى ١٩٥٨/١٢/٢) ص ١٤٣ ـ ١٦٨ ، العدد ١٧ فى ٣ مارس ١٩٥٩ ص ٢٥٢ ـ ٢٨٧ •

وفكرة النمط ، فى الفن كما فى غيره ، هى فكرة مجردة عامة . ومن وجهة نظر الفلسفة الاسمانية Nominalist Philosophy(*) ، لا يمكن أن يكون لهذه الفكرة وجود بمعزل عن الأشياء المادية الملموسة التى تتجسم فيها : أى بمعزل عن الأمثلة المتصفة بالسمات التى تحدد هذه الفكرة بمقتضاها . والقول بأن نمطا يتكرر هنا وهناك ، فى أوقات مختلفة لا يعنى فى حقيقة الأمر الا أن أمثلة تحمل هذه السمات تحدث فى أوقات وأماكن مختلفة .

وعندما يتحدث البيولوجى عن « التحدر » بين الحيوان والنبات ، فانه يشير الى عمليات التوالد الفسيولوجى ، الجنسى أو غير الجنسى ، التى تنجب أفرادا صغارا من أفراد أكبر . ومن ثم فان الكائنات العضوية الفردية تتحدر من أسلافها ، كما تتحدر أنماط حديثة نباتية وحيوانية من أنماط قديمة . ففصيلة الطيور يقال انها تحدر من فصيلة الزواحف عن طريق طائر بدائى شبيه بالزواحف كان يعيش فى العصر الجوراسى . وكان هذا الطائر نمطا وسيطا . والتحدر الثقافى يشبه التحدر العضوى من حيث أن أنماط معينة من الشكل والوظيفة تنتقل من جيل الى الجيل التالى خلال فترات طويلة من الزمن . وذلك لأن التشابهات فى الأزياء ، والانتاج ، والملبس ، واللغة ، والقوانين ، والمعتقدات ، والاتجاهات ، والنظم الاجتماعية التى لشعب من الشعوب ، تبقى وتصمد قرونا ، ويعتورها تعديل تكيفى فى عملية التطور ، فتظهر أنماط جديدة أو معدلة .

وكون أنماط الفن تتحدر عبر الزمن بهذا المعنى كان يمكن أن يكون شيئا واضحا الى درجة لا تحتاج الى نقاش لولا بعض اعتراضات خصوم التطور . ولقد سبق أن ذكرنا تأكيد ألدس هكسلى أن كل الفن

(*) Nominalism هى مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقى وأنها مجرد اسم لاغير . (الترجمة)

« يبدأ مع كل فنان » واصرار بيتر فنجستين على « أنه ليس هناك عمل فني يمكن أن يكون متصلا بعمل فني سابق عن طريق (التوالد) » ، لأن كل عمل فني (صنع) بطريقة فذة ، ولم يعتوره (نمو) بالمعنى المفهوم من نظرية التطور (*) • ويبدو أننا لسنا في حاجة الى القول بأنه لا يوجد تطوري تبادر الى ذهنه أن الأعمال الفنية تتوالد أو توجد نفسها من جديد مباشرة كما يفعل النبات والحيوان • ومن الأكيد أن التمثال لا ينشطر شطرين أو يتزاوج مع تمثال آخر لانتاج النسل • فالتحدر الثقافي يحدث عن طريق التعليم والتقليد ، والتسجيل الرمزي الصائن ، وكلها تنقل المهارات ، والمعرفة ، والأهداف ؟ والمعتقدات ؟ من جيل الى الجيل الذي يليه • ولا يمكن أن يقال الا بصورة مجازية أن أي عمل فني ينتج عملا آخر أو يؤثر فيه ، فهو لا يفعل ذلك الا بصورة غير مباشرة عن طريق فرد من بني الانسان يستثير فيه عناصر الادراك ، والتخيل ، والشغف ، والحركة بكيفية معينة ، ومن ثم فان العمل الفني قد يلهم فنانا بانتاج عمل فني آخر يشبهه بعض الشبه •

ويختلف التحدر الثقافي عن التحدر العضوي في أنه يحدث كلية عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة ، رغم أنه يمكن أن يتأثر في طريقه بالتغيرات التكوينية الفسيولوجية • وبالتحديد ، فان السمات والأنماط المكتسبة هي وحدها التي توصف بأنها فنية أو ثقافية ، فالغرائز البناءة التي للنحلة ، أو الطائر ، أو النملة ليست فنية أو ثقافية ، بصرف النظر عن جمال ما تنتجه • ولا يمكن أن تنتقل السمات الفنية وغيرها من السمات الثقافية الا اذا اكتسبها أو حاكاها شخص آخر ، ومن ثم فان الاكتساب أو التعلم هو الذي يميز طريقة التحدر - الثقافي ومحتواها ، سواء بسواء • غير أن هذه القدرة على تعلم الثقافة ، وتجميعها ، ونقلها ، هي سمة فطرية يتميز بها الانسان ، وتنتقل بكميات مختلفة عن طريق مورثاته الجسمية •

(*) أنظر أيضا الاشارات السابقة الى W.P. Ker T.S. Eliot

وفكرة « الوراثة » هى فكرة مبهمة ملتبسة بعض الشيء • فالوراثة قد تكون فسيولوجية أو ثقافية • وعلى العكس من « البيئة » ، فانها تشير الى التراث الفكرى الباطنى للفرد أو النوع ، غير أننا نتحدث أيضا عن « التراث الثقافى » الذى يشمل الفنون ، وعن الميراث الثقافى كعملية متصلة ، وهى نفس عملية « الانتقال » ، ولكن من وجهة نظر الوارث•

وهناك أعمال فنية معينة ، كتمثال أبى الهول المصرى وكالأهرام ، يمكن أن تتوارث كأجزاء من التراث الثقافى • والعمل الفنى الواحد الذى يبقى على الزمن بهذه الصورة ، يمكن أن يعتوره نوع من التطور فى تاريخه الخاص • فالملاحم الهومرية يظن أنها تطورت من أصول أبسط الى أشكال أدبية أكثر تعقيدا • وهذه الأشكال ، التى رددتها الأفواه أولا ثم كتبت فى اليونان ، حدث فيها تعديل نتيجة الكثير من النشر والترجمة الى لغات أخرى ، بقصد تكييفها للدراسة فى مختلف البلدان ، ومن هنا فان نفس الكلمات تغدو ذات معان مختلفة بعض الشيء •

والنمط الفنى ، باعتباره صنفا أو نوعا ، يتحدر بطريقة أخرى : أى أن الأعمال الفنية التى لها سمات يحدد النمط الفنى بمقتضاها ، انما تأتى فى تعاقب زمنى وفى شيء من الصلة السببية ، ولا تأتى كمبتكرات مستقلة ومنعزلة تماما • وبالاضافة الى مثل هذا التحدر ، فان كثيرا من الأنماط والسمات فى الفن تبتكر بصورة مستقلة • وتكون الصلة السببية وثيقة عندما يكون صانع العمل اللاحق قد رأى أو سمع العمل السابق ، بل وعرف شيئا عن صنعه من صانعه • وتكون الصلة أقل اذا كان قد رآه أو سمعه ، أو يكون قد رأى أو سمع نسخة هزيلة منه أو وصفاً هزيلا له ، دون أن يعرف الفنان نفسه أو أساليبه • ومن المفروض أن تكون الصلة وثيقة عندما تتعاقب المحاكاة على أيدى أعضاء الأسرة نفسها (أسرة الموسيقار باخ مثلا) ، أو على يد الأستاذ والتلميذ فى الحرفة نفسها ، أو فى المرسم نفسه• أما التأثير فقد يكون غير مباشر بصورة كبيرة ، أو متأخرا

كثيرا ، كما يحدث عندما يدفن تمثال مدة قرون ، ثم يكتشف ويزال التراب عنه (كما حدث فى عصر النهضة) فيعاود تأثيره من جديد • وليس المقصود هنا أن العمل الفنى الأسبق هو السبب الوحيد أو السبب الكافى فى ظهور العمل اللاحق ، ذلك أن عوامل أخرى كثيرة تؤثر بالضرورة فى العمل اللاحق وفى كل عملية التحدر الثقافى • وفى المجال العضوى أيضا تتضافر عوامل كثيرة الى جانب الوراثة الجسمية على تحديد عملية التحدر مع التعديل التكيفى • وسوف نعود فى فصل تال الى موضوع السببية فى التحدر الثقافى •

والتحدر مع التعديلات بالنسبة لنمط أساسى معين كالفأس ، أو رسم الحيوان ، أو الشكل الانسانى المنحوت ، يمكن تتبعه خلال آلاف السنين ، فى شىء من الاستمرار رغم وجود الكثير من الثغرات • فالقول بأن الفأس المستعمل فى الطقوس والمصنوع من اليشب تحدر من الفأس البرونزى العادى الذى استعمل فى أغراض نفعية فحسب ، وأن الفأس البرونزى تحدر من فأس العصر الحجرى الجديد المصنوع من الحجر ، هذا القول ينطوى على الكثير من التعسف فى التبسيط ، ولكنه قول حقيقى الى حد ما• وبهذه الطريقة نفسها وضعت تعاقبات شبه تكوينية لمختلف أنماط السيوف وفئوس الحرب ، والخوذات ، والتروس ، والدروع (*) • ومثل هذه

(*) أعد باشفورد دين Bashford Dean سلسلة من الرسوم أساسها مجموعة الدروع الموجودة فى متحف فن متروبوليتان فى نيويورك . وتبين هذه الرسوم تحدر كل نمط فى فترات متعاقبة قارنها بالرواسب الجيولوجية . وبينما يشير الى الفرق بين هذا «التطور فى الاشياء» وبين التطور العضوى ، نراه يؤكد أوجه التشابه أيضا . ويقول : ان اوجه الشبه تكون قريبة بنوع خاص «عندما تمثل الاشياء عمل عقول وايدى أجيال من نفس الاسرة الفنية» Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. المجلد ١٠ رقم ٨ (اغسطس ١٩١٥) ص ١٧٢ . وهناك رسم يبين تطور الخوذات ص ١٧٥ .

وقد أعد رسما آخر للخناجر فى Catalogue of European Daggers (نيويورك ١٩٢٩) ص ٧ ، وللسيوف فى :
Catalogue of European Court Swords and Hunting Swords.
نيويورك ١٩٢٩ ص ٧ .

الرسوم هي بالضرورة أكثر تبسيطا وقصورا في تمثيل الحقائق من الخرائط المماثلة الى تمثل التحدر البيولوجي ، كتلك التي تمثل تسلسل الجواد • وتصوير التعاقب على أساس أنه خط واحد أو خط فرعي للتحدر انما ينطوى على تجاهل للضغط الدائم الذى تمارسه مؤثرات خارجية مبعثها البيئة الطبيعية والثقافية بما في ذلك الفنون الأخرى ، ومثال ذلك أن بعض تروس عصر النهضة تأثرت بالنقوش البارزة التي كانت سائدة في ذلك العصر ، وأن بعض زخارف السيوف تأثرت (بزخارف المينا) التي كانت سائدة في بلدان الشرق الأدنى • ولكن حتى اذا كان الرسم مجردا وتخطيطيا الى درجة كبيرة ، فانه يمكن أن يكون ايحائيا ودقيقا بصورة جزئية• ولقد وضعت تعاقبات مماثلة لأنماط المساكن ، والمعابد ، والكنائس، والمقاعد ، وملابس السيدات ، والصور ، وتصوير المناظر الطبيعية • وبالمثل فان الترتيلة الشعائرية ، ورقصة الصيد ، وأغنية العمل وسلسلة القصص البطولية ، ومختلف أنماط القصص الشعبي مثل قصة الحيوان الذكى ، كلها تتحدر مع التعديل عبر الزمن • وينطوى تحدرها على الكثير من الانشطار الى أنماط أصغر ، والامتزاج بأنماط أخرى لتكوين أنماط موحدة • ولكى نتتبع العملية بدقة يجب أن نحلل النمط الى الأجزاء والسمات التي يتركب منها ، مثل حد السيف ، ومقبضه ، ورمانته ، والمواد المصنوع منها ، وأبعاده وشكله ، وصلابته ، ومرونته ، وزخرفته • وعلى هذه الأسس تقاس عمليات الاستمرار والتعديل ، وتفسر التغيرات التي اعتورته ، مثل زيادة الزخرفة السطحية عندما أصبحت السيوف سمة زخرفية للحلة الأرستقراطية ، أكثر من أن تكون سلاحا ضروريا • ومن ثم فان النمط يكيف نفسه للبيئة الثقافية المتغيرة •

وفى نطاق الموسيقى جمع الملحن الايطالى الفريدو كازيلا (*) تعاقبا من التغيرات في تسلسل زمنى • ولو أنه أدخل كل المؤلفات الموسيقية لجعل

(*) The Evolution of Music (لندن ١٩٢٤) .

التعاقب كبيرا الى درجة محيرة بحيث يصعب تتبعه ، غير أنه قصره على مائة مثال لمجط النغم الكامل ، ابتداء من القرن الثالث عشر حتى شوينبرج فى القرن العشرين . ويظهر فيه ، فضلا عن التغيرات الفردية فى الأسلوب الموسيقى ، تغير تدريجى مستمر فى طريقة التدرج من النغم الرابع الى النغم الخامس ثم الى النغم الأول أو مجموعة النغمات المتجانسة كما أن هناك اتجاها سائدا نحو المد والاحكام فى محط النغم ، والى اغناء الموسيقى بالتلوين الهارمونى والايقاعى وبتنويع الآلات الموسيقية .

ولقد ظهرت تدرجات كثيرة فى تاريخ العمارة ، ومثال ذلك ما أوضحه مصور بانستر فلتشر Banister Fletcher المسمى « تطور بناء القباب القوطى (*) وهناك تدرجات أخرى فى النحت والرسم ، ومثال ذلك ما حدث فى النحت اليونانى من ميرون الى براكسيتيلس ، وفى التصوير الايطالى من جيوتو الى رافايل وفيرونيز . وقد امتدت رسوم الفنان الأخير من بعض النواحى الى القرن السابع عشر وما بعده ، رغم ما صاحبها من تغيرات ، من الفن « الكلاسيكى » الى « الأسلوبى » الى « الباروك » . ومثل هذا التعاقب ليس بالضرورة تعاقبا مستمرا فى كل النواحى ، ويندر أن يدوم فترة طويلة . أما من حيث الألوان أو محيطات الشكل ، فهناك تحولات جذرية مثل التحول من « الخطوطى » الى «الملون» بينما فى نواح أخرى تمسك التجديد التصويرى باتجاه ثابت تقريبا .

ومن جيوتو على الأقل حتى بروجل Bruegel وبوسان وكلود لوران ، يمكن تلخيص هذا الاتجاه فى أنه « تطور المنظر الواحد » . فالأشكال الضخمة التى رسمها جيوتو كانت قليلة العدد ، ومرتبة فى فضاء قليل الغور مع توزيع الضوء على الصورة توزيعا واحدا تقريبا . أما Massaccio وأوتشللو Uccello ، فقد جعلا المنظر معقدا برسم أشكال فى أوضاع حركية مختلفة ، مع التنويع فى توزيع الضوء ، ومراعاة الاحكام فى المنظر واطالة بعده . ولقد سار رافايل شوطا أبعد فى

(*) ص ٣٢٨ من كتاب History of Architecture (لندن ١٩٣١) .

هذا الأسلوب ، ويتجلى هذا فى الرسوم الجصية الفريدة التى رسمها على جدران الفاتيكان، كما أن فنانى البندقية العظام أغنوا هذا الأسلوب بالتنويع الدقيق فى اللون ، وملمس السطح ، والجـو المضىء • ففى اللوحة التى رسمها بروجل المسماة « الشتاء ، عودة الصيادين » ، نرى متسعا فسيحا يمتد الى قمم بعيدة ، وسماوات ملبدة بالغيـوم ، فوق واد آهل بالنـاس ، والمنزلقين على الجليد ، والمساكن ، وغير ذلك من التفاصيل • ونرى الضوء المنبعث من نيران قريبة منسجما مع الاضاءة الطبيعية المنوعة • والاتجـاه الأساسى فى هذا التدرج كله انما ينحو الى تكوين منظر مركب ، واقعى، خيالى يبرز المكان ، كما لو كان منظرا من وجهة نظر واحدة ، وفى لحظة واحدة من الزمن ، وتحت مجموعة واحدة من الأحوال الجوية •

ولقد حدث تدرج مماثل فى الرسم الهللينى ، حتى وصل على الأقل الى المنظر المتقن البعيد الممتد فى المكان العميق والمضاء اضاءة دقيقة ، كما يظهر فى صورة «Combat With the Lestrigonians» فى مجمـوعة الأوديسيه الموجودة حاليا فى الفاتيكان • غير أن هذا النوع من التصوير لم يكن معروفا تقريبا فى أوائل عصر النهضة • والتركيز على تطوير المنظر البعيـد الواحـد هو الذى يميز رسم عصر النهضـة الأوربى عن الرسم البيزنطى الرئيسى ، وعن المنمنمات الفارسية ، والتعاقبات الصينية • وقد تضمن هذا الاتجاه استبعادا تدريجيا لعملية تصوير لحظات أو أحداث قصة مختلفـة فى وقت واحـد ، رغم أن هذا الاتجـاه يظل ظاهرا حتى عصر فيرونيز حين رسم لوحته المسماة « اغتصاب أوربا » «Rape of Europa» وتتضمن أيضا استبعاد المنظر المتعدد ، كما هو الحال فى رسوم الجـدران الهندية البوذية فى مدينة أجانتا ، واستبعاد الفروق غير الواقعية فى مقاس الأشكال ، والمناظر التى تشاهد على طول جدار حجرى ، كما هو الحال فى اللوحات البيزنطية ولوحـات سينا Sienese (*) • وما وافى القرن

(*) بلد فى مقاطعة تسكانيا بايطاليا .

السابع عشر حتى اكتملت الخطوط الرئيسية للمنظر البعيد الفسيح المركب. وسار الاتجاه فى القرنين التاليين نحو التخصص فى نواح أصغر ، وأكثر تركيزا ، وهى نواح تبدو فى المنظر المشتمل على أشكال الأشخاص . وفى نهاية القرن التاسع عشر حدث تحول جذرى فى الاتجاه .

وتختلف السمات الفنية وغيرها من السمات الثقافية عن السمات العضوية فى أنها يمكن فصلها واعادة ضمها الى سمات من مصادر أخرى فى كثير من الأحوال . ولقد تقدم بعض علماء الوراثة فى اعادة ترتيب مورثات معينة ، غير أن هذه العملية لا تزال عسيرة ، والتطور الطبيعى يقوم بها بصورة بطيئة محدودة .

والكثير من النحت اليونانى كان ملونا ، غير أن الفنانين درجوا بعد ذلك على الاستغناء عن اللون ، ولكن أى مثال يستطيع أن يعود الى ادخال اللون اذا شاء ذلك . وموسيقى الآلات يمكن أن تقترن بالشعر والغناء أو تنمو بمعزل عنهما . والنواحى التصويرية للرسم والفوتوغرافيا تضم الى النواحى الزمنية المتحركة للتمثيلية والموسيقى فى الفيلم ، ولكنها يمكن أن تفصل ثانية بسهولة وتوضع فى تركيب مختلف آخر ، وهذه السهولة فى اعادة ترتيب السمات فى الفن لا تضمن ، بطبيعة الحال ، أن يحوز الترتيب الجديد رضاء الجمهور ، وبذلك يظل باقيا كنمط فنى .

والتحدر العضوى مع التعديل يسير فى خطوط متعددة ، غير أن التحدر الثقافى يفوقه فى ذلك ، وتتطرد زيادته فى هذه الناحية كلما نمت قدرة الانسان على اختيار سماته الثقافية واعادة تجميعها بوعى أكثر . وثمة مجموعات معينة من السمات تتحدر فى المجال الثقافى ، غير أنها فى تحدرها هذا أقل اصرارا وتشبثا من السمات العضوية ، وهى أكثر منها مرونة وسطحية ، لأنها أقل من السمات العضوية فى خضوعها الجامد للكيان الجسمى والبيئة . ويصدق هذا بصفة خاصة على الخصائص الفنية ، ولاسيما على الخصائص الفنية فى الحضارة الغربية الحديثة . فهنا يزداد

تحررها من المطلب الدائمة الملحة التى لهـا طبيعة نفعيـة أو دينيـة ، أو اجتماعية ، أو أيديولوجية ، وتصبح أكثر تأثرا بالتقلبات المزاجية للباعث الفني وذوق الجمهور. وهذا التنوع المتزايد يجعل من الصعب علينا أن نتبين العوامل الثابتة نسبيا فى الظواهر الفنية ، وما هنالك من صلات بينها .

٥ ـ التعديل التكيفى فى الفنون :

ينشأ التغير فى أشكال الثقافة من البيئات المتصلة بها ، ســواء كانت مادية أو ثقافية . وتشمل البيئة المـادية المكان الطبيعى الذى تعيش فيـه الجماعة ومواردها فى أى وقت معين ، وكذلك المعالم المادية التى يدخلهـا الانسان كالطرق والمبانى . وهذه المعالم تعتبر معالم ثقافية بصورة جزئية ، غير أن البيئة الثقافية تشمل أيضا الخلفيـة غير الملموسـة التى تتألف من العادات والمعتقـدات ، والاتجاهات والأنشـطة . ويلاحظ أن الفن ، أو الدين ، أو العلم ، كفرع خاص من الثقافة ، يضم الى بيئته فى أى وقت معين كل ما يتبقى من النمط الثقافى للشعب المعنى . وكل جزء منه يتأثر بكل جزء آخر بطريقة مباشرة أو غـير مباشرة ، والتغيرات فى أنمـاط الشكل داخل أى نطاق معين كالتعليم مثلا ، ينبغى أن تكيف نفســها مع التغيرات التى تحدث فى نطاقات أخرى ، لأن التأثير المتبـادل هو ظاهرة دائمة فى أية ثقافة متماسكة محبوكة قوية النسيج ، كما أن الأجزاء المختلفة من هذه الثقافة تؤثر تأثيرا كبـيرا أو قليلا على الكل الثقـافى فى أزمنة وأماكن مختلفة .

وعندما تتحدد سمات ثقافية ومجموعات من السمات الثقافية فى الفن عبر الزمن ، فانها غالبا ما تسير فى تحدرها من الناحية الاجتماعية وكذلك من الناحية الجغرافية ، من طبقة الى طبقـة ، ومن اقليم الى اقليم ، ومن شعب الى شعب . وفى عملية سيرها هذه تتغير بفعل التكيف مع البيئـات الجديدة المتغيرة ، من طبيعية وثقافية . فالبوذية والفن البوذى اعتورتهما تغيرات واسعة فى انتقالهما من الهند الى أندونيســيا ، والصين ، والتبت ،

واليابان • والمسيحية والفن المسيحى تطورا فى اتجاهات مختلفة فى الامبراطوريتين الرومانيتين الغربية والشرقية ، وفى أوربا الاقطاعية ، وفى ألمانيا البروتستانتية ، وفى أمريكا الصناعية الديموقراطية • وقبل العالم تين بزمن طويل أشار فتروفيوس وآخرون الى ضرورة تكيف فن العمارة مع المناخ ، والطوبوغرافية ، والمواد ، والوظائف • فان العجلة ، كنمط من أنماط الشكل الوظيفى ، يعتورها تعديل عندما تستخدم فى بيئات طبيعية مختلفة كالماء ، والجليد ، والرمال • وفى بيئة ثقافية معينة يمكن أن تصبح عجلة تستخدم فى أغراض الصلاة البوذية ، وفى بيئة أخرى يمكن أن تصبح عجلة (*) تجرى عليها الطائرة عند هبوطها • ومثل هذه التغيرات تعتبر تغيرات تكيفية لا من حيث الاستجابة للتأثير البيئى فحسب ، بل من حيث الطرق التى تستجيب بها للتأثير البيئى بحيث تلائم هذه الطرق استمرار بقاء العجلة كنمط يؤدى منفعة ، واستمرار الثقافة التى تستخدم فيها • وبالمثل فان رموزا كرمز الصليب المعقوف يتغير معناها عندما تنتقل من بيئة الى أخرى •

وهناك أنواع مختلفة من النمط الفنى تنحدر عبر الزمن • فهناك أولا الفنون نفسها كأنماط من المهارة والمهنة : كالتصوير ، والنحت ، والعمارة، وصنع الأوانى ، والغناء ، والرقص • وينطوى كل منها على مجموعة من الأساليب التقنية التى تمارس فى عملية معالجة نوع معين من المادة أو الأداة كالطلاء ، أو الحجر ، أو الكلمات ، أو النغمات الموسيقية • ويظهر تحدرها عبر الأزمنة فى منتجاتها من عصر الجليد الى الوقت الحاضر ، وفيما عاصر تلك الأزمنة من وصف وتمثيل لها ، ومثال ذلك الصور المصرية والأوصاف التى وردت فى الكتاب المقدس للراقصين والموسيقيين • ولقد تكيفت كل من هذه المهارات التقليدية مع البيئات المتغيرة ، وبمرور الزمن نظم الكثير منها الى طبقات حرفية ، ونقابات للصناع ، واتحادات عمالية ، ومنظمات مهنية ، والى مدارس وأكاديميات • وكذلك غير النحت أساليبه فيما يختص

(*) مجموعة صلوات بوذية مكتوبة على طبلة متحركة تشبه العجلة .

بالمواد المتاحة ، كالعظم والحجر ، والخشب ، والطين ، والبرونز ، والجواهر والذهب ، وفيما يختص بالتكنولوجيا ، مثل تطور علم المعادن والصب ، وفيما يتعلق بالأنماط الاجتماعية والدينية التى وجدت فى مصر ، واليونان وروما ، وأوربا العصر الوسيط •

وتعريف «التكيف» بوجه عام ، فى قاموس وبستر ، هو « التلاؤم مع الأحوال البيئية » • ولفظ « يتكيف » يعنى « يتغير بحيث يلائم استعمالا جديدا » أو « يجعل الشيء ملائما عن طريق التغيير ، لمطالب بيئة جديدة» •

وقد تطلب انتقال هذا المفهوم الى نطاق الثقافة بعض التعديل فى المفهوم نفسه ، الأمر الذى أدى الى التفريق بين عدة أنواع مختلفة من التكيف ، بما فى ذلك « التكيف السلبى » و «التكيف الايجابى» • ويقال ان كل تكيف سابق للثقافة كان فى واقع الأمر تكيفا سلبيا ، بمعنى أن النوع النباتى أو الحيوانى (بما فى ذلك الانسان) قد حدثت فى كيانه الجسمى نفسه التغيرات الضرورية التى تجعله ملائما للبقاء فى بيئة جديدة، أو التى تجعله ملائما بصورة أكمل للبقاء فى البيئة نفسها ، وحدث ذلك بطريق التغير التكوينى والانتقاء الطبيعى* ، ولقد نشأ الانسان كجنس بهذه الطريقة ، ولكن منذ ذلك الوقت ، مكنته قدرته على التفكير ، والتعلم ، والنقل ، وقدرته على تجميع المهارات ، مكنته هذه القدرات كلها من تغيير بيئته بدلا من ذلك ، حتى يجعلها ملائمة لحاجاته بصورة أكثر كمالا •

ولقد عملت أغلب الجهود الانسانية فى ميدان الثقافة على تغيير البيئة بطريقة أو بغيرها ، وكان الهدف الأول هو ضمان الحصول على الغذاء والماء وعلى قدر كاف من الدفء الجسمى ، والأمان من المرض والأعداء ، والأشياء الأخرى اللازمة لبقاء الانسان كنوع • ويقرر الرأى الحاضر أن كيان الانسان الجسمى الموروث لم يتغير الا قليلا منذ أن ظهر كانسان

(*) بعض الحيوانات مثل القندس «كلب الماء» تعدل بيئاتها ، ولكن الى حد بسيط ، وبطريقة غير تراكمية .

عاقل ، وقلما حاول الانسان تغييره عن طريق علم تحسين النسل ، ولكنه حاول أن يجعله أكثر صحة داخل النمط العام الفطرى نفسه • وفى أثناء ذلك استطاع الانسان أن يغير وينمى بصورة جذرية بيئته الأرضية بطريقة دائمة تراكمية عن طريق التكنولوجيا • ثم ان بيئته الطبيعية هى الآن بيئة ثقافية الى حد بعيد ، حيث أن الطبيعة الوحشية البدائية قد تحولت الآن الى مزارع ومدن• وبالاضافة الى ذلك كون الانسان بيئة عقلية فى شكل أفكار، ومعرفة ، واتجاهات منقولة ، تبقى وتنتقل عن طريق رموز لغوية وغيرها• ويوجه الانسان كثيرا من انتباهه وحياته المستيقظة الى هذه البيئة العقلية المركبة ، والى الأشكال الرمزية التى تعبر عنها • وبعض هذه الأشكال علمى ، وبعضها دينى ، والبعض الآخر فنى Artistic • والكثير من البيئة الجديدة ، مادى ومعنوى ، ينتمى الى تكنولوجيا المنفعة ، كما هى حال مناجم الفحم وأنظمة الصرف ، وبعضها فنى تماما ، مثل مجموعات متاحف الفن ، ومقطوعات الموسيقى السمفونية •

وليس فى مقدور أحد أن ينكر أن الفنون ، بما فى ذلك الأدب والموسيقى وكذلك الفنون البصرية ، قد لعبت الدور الأكبر فى التكيف الايجابى للأرض حتى تخدم حاجات الانسان ورغباته • وهناك قدر كبير من البيئة الجديدة مادى ومعنوى ، يمكن اعتباره فنا ، سواء كان فنا جيدا ، أو رديئا ، أو لا هذا ولا ذاك • ففى الأكواخ والقصور ، وفى المجلات والجرائد ، وفى الراديو والتلفزيون ، نرى ملايين الناس تنشد هذا الفن وتستقبله •

وبعبارة أخرى فان جزءا كبيرا من تحكم الانسان فى بيئته حدث عن طريق الفنون ، وعن طريق المهارات والمنتجات التى تعتبر من النوع المنفعى البحت •

أما من حيث ما هو « تكيفى » تماما وما هو غير ذلك فان المعيار المأخوذ به عادة هو المعيار البيولوجى ــ وهو معيار التمكين من بقاء النوع • والى

الآن أثبتت التعديلات السلبية التى أعطت الانسان مخا مركبا وابهاما يمكن وضعه تجاه شيء آخر أنها تعديلات تكيفية الى حد كبير ، رغم أن ما يتصف به الانسان من نزعة عدوانية عنيدة قد تؤدى الى هلاكه فى نهاية الأمر • وكذلك أثبت الجزء النفعى من منجزاته الثقافية أنه تكيفى من حيث أنه يساعده على غزو الأرض والتكاثر الكبير • وبالمثل يمكن تقييم فنونه على هذا الأساس البيولوجى • ولقد أشاد سبنسر وغيره بالموسيقى وبالفنون بوجه عام على اعتبار أنها تساعد على غرس التعاطف الاجتماعى ، وتثبيت الصلات ، والتماسك • وهم يقولون ان الموسيقى ، والرقص ، والمسرح قد زودت الناس بوسائل التسلية ، والانطلاق ، والمتعة ، فجعلت الحياة أكثر رخاء وجاذبية ، بحيث تستأهل منهم أن يحافظوا عليها •

ولقد قيل عكس ذلك تماما ، وخاصة بالنسبة لفن الترف المتحضر ، فالفلاسفة والأنبياء القدامى استقبحوا ذلك الفن على اعتبار أنه يسبب الحروب والجرائم ، ذلك أنه أثار الطمع ، وفرق الناس الى شيع دينية ، وسياسية ، وعرقية متخاصمة • (ومع ذلك فان البيولوجى قد يصر على أن هذه الخصومات والكفاحات قد أسهمت فى الانتقاء الطبيعى وبقاء الأصلح) • ولقد قال أفلاطون وغيره ان بعض أنواع الفن تبعث على الضعف والكسل ، وتجعل الناس غير صالحين للخدمة كجنود وقادة أقوياء• والفن الدينى الذى يمجد حياة العفة والعزوبة قلما يشجع على بقاء النوع، ومع ذلك فان هذا الاتجاه وغيره من وسائل ضبط النسل قد تكون تكيفية داخل حدود معينة من حيث أنها تحول دون تضخم السكان ، وبذلك تكون شيئا صالحا بالنسبة للنوع ككل • ولقد تأسى النقاد الحديثون من أمثال رسكن على قبح المدنية الصناعية وضررها الصحى لأنها تشوه الريف بالمداخن التى تطلق دخانها فى كل مكان • وبدلا من أن نجمل الريف فاننا نملؤه بلوحات الاعلان البشعة ومجموعات الأكواخ الرثة المتشابهة التى تبعث على الضيق والملل • ومن الوجهة الأخرى فان الأدب وغيره من الفنون تحدثنا فى قوة عن أخطائنا : فتقول عن الأحياء القذرة الفقيرة أنها

تولد الجريمة والمرض ، وعن الحروب أنها شرور لا ضرورة لها . وفن الرسم يقدم لنا فى بعض الأحيان رموزا للجمال والاتساق ، وفى أحيان أخرى يزودنا برموز للغضب والقلق . وكثيرا ما يحاول الفن تحسين نفسه وتحسين الحضارة المحيطة به بصور واتجاهات سلبية ، فيصور المشاكل التقييمية بطريقة مسرحية ويساعدنا على التفكير فى حلها .

ومن ثم فان تأثير الفن على بقاء الانسان يمكن اعتباره نافعا من بعض النواحى ، وضارا أو غير أكيد من نواح أخرى . ويبدو أن الكثير من الفن الحديث ليس له الا أثر ضعيف على البقاء من ناحية أو أخرى . فهو شائق ، وممتع ، وتعليمى فى بعض الأحيان ، ولكنه بعيد جدا عن المشاكل الأساسية للصحة والبقاء . (وبعض الفن الاعلانى على اللوحات يخدم هذه الأغراض فى الوقت الحاضر) ، ونحن نترك هذه المشاكل للتكنولوجيا العلمية ، والتعليم ، والحكومة . ولقد أدى اضطراد التخصص وتقسيم العمل الى ترك الفنون الى حد ما فى نطاق منعزل ، نطاق « الفن للفن » والفن للقيم الجمالية ، ومن الوجهة البيولوجية تصبح الفنون غير تكيفية بصورة مضطردة اذا ما انفصلت عن المصالح الحيوية . وتحاول أنظمة الحكم المطلق أن تسخر الفنون لمطلب البقاء وتسلط حكومة معينة أو شكل معين من الحكم ، واذا ما هذبت الفنون بحيث تخدم القيم الجمالية الخالصة فانها قد لا تعمل من أجل البقاء أو ضده ، كما كانت تفعل الفنون فى عصور سابقة .

ولا يجد جوليان هكسلى أية صعوبة فى التحول من نواحى التقدم والتطور البيولوجية البحتة الى نواحيهما الجمالية ، والفكرية ، والانسانية . وهو يحرص على عدم الخلط بين الناحيتين ، وعلى عدم ادخال وجهة نظر ثقافية بشرية فى اعتبارات بيولوجية لا مكان لها فيها . ودون أن نخلط بين الاثنين ، فاننا نلاحظ أن اللغة الدارجة تتحدث عن نوع من التكيف يتعلق بحاجات جمالية وغيرها من الحاجات السيكولوجية أكثر من تعلقه بمجرد

البقاء • وكثيرا ما يتحدث المرء عن التوافق السيكولوجى بين الأفراد ، أو بين فرد وبيئته ، فقد تكون بيئة الأحياء الرثة الفقيرة محزنة من الناحية العاطفية والناحية الروحية لفنان يتسم بالحساسية والانسانية ، كما كان شأن دكنز واميل زولا ، وفى هذه الحالة فانه اما أن يكيف نفسه معها بصورة سلبية ، بأن ينمى فى نفسه اتجاها لا يتأثر ولا يهتم بشىء ، أو بأن يحاول تغيير تلك البيئة بصورة ايجابية ، أو بالابتعاد عنها الى بيئة مختلفة• والرجل الذى يحاول تجميل البيئات الطبيعية التى يعيش فيها هو وغيره من الناس هو رجل فنان ، لأنه يكيف الوسط الطبيعى بصورة ايجابية بحيث يلائم حاجاته الجمالية الخاصة وحاجاتهم • وقد تكون النتيجة تكيفية بالمعنى البيولوجى ، أو بالمعنى السيكولوجى فقط ، أو بهذا المعنى وذاك معا ، والناحيتان تؤلف بينهما صلة وثيقة حتى اذا اختلفنا بصورة مستقلة بعض الشىء •

ومن ثم فانه ليس من غريب القول أن نقرر أن تطور الفن كان بوجه عام تكيفيا فى تحويل بيئة الانسان بصورة ترفع من قيم الحياة الجمالية وغيرها من القيم السيكولوجية ، بالاضافة الى تقوية قبضته المادية على الحياة نفسها • وفى الوقت عينه ينبغى أن نسلم بأن الفن لم يحقق أيا من الغايتين بنفس النجاح أو الى أبعد مدى مستطاع • وقد يصبح الفن فنا لا تكيفيا ، بل وفنا تكيفيا بصورة ضارة ، اذا ما تطرف فى تطوره بطرق تضر البقاء المادى الطبيعى •

٦ ـ أنماط الانتاج الفنى وفق أساليب الانتقال ، والمكونات ، والتنظيم المكانى الزمنى ، والتنظيم السببى :

يصوغ علم المورفولوجيا الجمالى الحديث مبادىء أساسية معينة للوصف والتصنيف ، عن طريق تحليل ومقارنة منتجات كل الفنون ، وكل العصور ، وكل الأماكن • وهو يبين مزيدا من أنماط الفن التى يستخدم

الفنان فى ابرازها شتى الوسائل ، وهى تفوق فى عددها ما كان معروفا من الأنماط التقليدية • وبعض هذه الأنماط يتداخل فى التصـنيف السابق الذى كان قائما على أساس فنـون بعينها • وثمة مفاهيم معينة (طبيعيـة وسيكولوجية) عن العملية الفنية ، والشكل والأسلوب تنطبـق على كل الفنون أو على كثير منها ، وتصلح كأسس للوصف المنظـم الذى يتناول الأنماط الفنية •

(أ) يؤثر العمـل الفنى عن طريق نقل مؤثرات حسـية معينة ، والايحاء بمعانى خاصة الى المشاهد • (والنقل المشار اليه على وجه خاص هنا ليس انتقالا ثقافيا عاما من جيل الى جيل ، بل هو انتقال من العمل الفنى الى المشاهد ، وبالتالى فهو انتقال من الفنان الى المشاهد بطريقة غير مباشرة)• وهناك طريقتان للانتقال ، العرض والايحاء • ويشمل عامل العرض فى العمل الفنى ما ينطوى عليه من مثيرات تحرك الادراك الحسى المباشر : وخاصة النظر والسمع ، غير أنه فى بعض الأحيان يحرك الحواس الأقل مرتبة ، وهى حواس اللمس والشم والذوق • وعلى هذا الأساس تميز أنماط الفن ، وتصنف الأعمال الفنية وفق الحاسة التى توجه الاثارة اليها : مثل الأشكال البصرية أو الأشكال السمعية • فالمنحوتات ، والمنسوجات ، والملبس ، والأثاث هى فنون بصرية فى أساسها ، وان كان فى الاستطاعة ادراكها عن طريق اللمس الى حد ما ، كما يفعل المكفوفون • أما الموسيقى فهى بالطبيعة فن سمعى أساسا ، رغم أن الموسيقى الخبير يستطيع قراءة مقطوعة موسيقية مكتوبة بعينيه كما يقرأ غيره من الناس قطعة من الأدب• ولقد كان الأدب فنا سمعيا قبل أن تبتكر الكتابة ، ولا يزال كذلك اذا قرىء بصوت مسموع ، غير أنه الآن ينتقل عن طريق البصر فى أكثر الأحوال• أما الأوبرا والفلم الصوتى فهما من الفنون السمعية البصرية •

أما العامل الايحائى فى الفن فهو ما يوحى به الشىء الى عقل مشاهد متعلم تعليما مناسبا ، وفى حالة لائقة : وأقصد بذلك معانى الشىء والنواحى

الثقافية التى تقترن به ، دون ما يتصل به من معان خاصة شخصية بحتة بالنسبة لفرد واحد • ويشمل هذا العامل الصور المعنوية ، كما فى قطعة الشعر ، وكذلك المفاهيم ، والاستنتاجات ، والرغبات ، والعواطف ، والتعبير عن كل العمليات السيكولوجية الأخرى • وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الايحاء : المحاكاة ، والرمزية التحكمية ، والعلاقة المشتركة فى الخبرة • فاللون الأحمر قد يوحى بالورد ، أو النار أو الدم عن طـريق المحاكاة البصرية • والخط البيضوى أو الكتلة البيضوية قد توحى برأس الانسان، والموسيقى قد تقلد أغنية طائر ، أو بكاء طفل، عن طريق المحاكاة السمعية• واستعمال الكلمات التى توحى أصواتها بالمعانى المطلوبة هو نوع آخر من المحاكاة السمعية • أما الرمزية التحكمية ، دون محاكاة عادة ، فهى تحدث فى اللغة المكتوبة ، والشعارات الدينية وغيرها ، مثل الصليب الذى يرمز الى المسيحية • (وسوف نذكر فيما بعد مختلف أنواع الرمز والاشارة) •

وهناك ارتباط فى الخبرة بين الصـورة البصرية للنار ، والصـورة اللمسية للحرارة ، وبين صوت بكاء طفل وايحاءات الحـزن أو الألم • وكثير من هذه الوسائل الايحائية يمكن أن يجتمع فى العمل الفنى الواحد•

وعلى أساس الانتقال يمكن وصف الأعمال الفنية وتصنيفها علىاعتبار تركيزها النسبى على هذه الوسيلة أو تلك من وسائل الانتقال، أو على عدة وسائل فى وقت واحد • فبعض الأعمال الفنية يعرض الشىء عن طـريق البصر أساسا ، مع قدر قليل من المعنى الايحائى ، كما هو الحال فى الأنماط الزخرفية التجريدية ، والبعض ، وخاصة فى الأدب المطبوع ، يعتمد أساسا على الايحاء • وبعضها تخصصى بصـورة كبيرة فى وسيلة الايحاء بحيث يعتمد الى حد كبير على وسيلة واحـدة معينة شأن الرمزية التحكميـة ، وبعضها يعتمد على التنويع •

(ب) ومكونات الفن وعناصره تتميز أيضا على أسس سيكولوجية • فهى أسماء لأنماط الصورة الذهنية أو المحتوى السيكولوجى • فبعضها ،

كاللون مثلا ، يمكن أن يعرض (كما فى الرسم) أو يوحى به (كما فى القطعة الشعرية) . وبعضها ، كالارادة الواعية ، والعاطفة ، والتعقل ، لا يمكن أن يكون الا ايحائيا . وينتظم كل من هذه المكونات أو العناصر سمات مكونة ، أى أنواعا خاصة منه ، وبعض المكونات بسيطة نسبيا أو قل أولية ، مثال ذلك اللون ودرجة النغم ، والتنوع المحدد لأحدها هو سمة أولية مكونة . « فالأحمر » ، مثلا ، هو سمة أولية مكونة ينتظمها مكون اللون ، « والمرتفع » أو « المنخفض » ، « ونغمة C الوسطى » أو « نغمة F فوق C الوسطى » هى سمة أولية مكونة تنتظمها « درجة النغم » . والفرح والحزن هما سمتان ينتظمهما مكون «العاطفة» ، والرغبة والنفور ، والترحيب والاعراض ، هى سمات ينتظمها مكون « الارادة الواعية » . وكل مكون يشمل سمات كثيرة ، وبعبارة أخرى ، فان المكون هو نمط أو عنوان يمكن أن يشمل مجموعة معينة من السمات . وكل سمة يمكن أن تستخدم أساسا لفهم نمط بسيط أو أنماط بسيطة . ومثل ذلك الصور المعتمة ، والموسيقى الرقيقة ، والقصص المحـــزنة ، والرقص السريع . وتتميز أنماط الفن أيضا حسب التركيز النسبى على هذا المكون أو ذاك : فالرسوم قد تكون خطوطية أو ملونة ، والرواية التمثيلية قد تكون عاطفية أو عقلية . وتتميز أيضا حسب التركيز على سمة معينة ، مثل النمط ذى الأضلاع المنحنية من التماثيل أو التصميمات* . والموسيقى والتصـــوير يطلق عليهما وصف «تعبيرى» عندما يركزان على الايحاء بالعاطفة والرغبة.

والحواس الدنيا لها مكوناتها ، وسماتها ، وأنماطها ، وهذه يمكن أن

(*)وعلى سبيل المثال ، يقول رالفلنتون Ralph Linton «ان الفن كله يمكن تقسيمه ، على أساس موضوعى بحت ، الى نمطين كبيرين ، نمط يكون فيه تصميم الاشياء الطبيعية وتمثيلها زاويا وهندسيا ، أساسه استخدام الخطوط المستقيمة ، ونمط تستخدم المنحنيات فى تصميماته وتمثيلاته .

والفن الاوربى يغلب عليه استخدام المنحنيات .

انظر المقال الذى عنوانه Primitive Art فى مجلة الفنون الامريكية ، عـــدد يناير ١٩٣٣ . ص ١٨ .

تدرك عن طريق العرض أو الايحاء • فالمذاق مثلا هو مكون لحاسة الذوق والرائحة هي مكون لحاسة الشم ، والمالح والمر ، وطعم الليمون ، وطعم الأناناس هي سمات ذوقية ، ورائحة الورد أو أوراق الشجر المحترقة هي سمة لحاسة الشم •

وهذه الأشياء يمكن عرضها مباشرة ، عن طريق الطعام والعطر ، ولكنها في الأدب والفن التصويري يمكن أن يوحي بها كأنواع من التخيل • وكلها تنشأ عنها أنماط ، مثل عطر الورد •

(ج) التنظيم المكاني الزماني والسببي :

يعرض أغلب الرسم في بعدين مكانيين (الا اذا اكتسب بعدا ثالثا عن طريق اللصق على الصورة أو التلوين الكثيف) ، ولكنه يستطيع أن يوحي بالبعد الثالث عن طريق المحاكاة والمنظور • والنحت ، والعمارة ، وتصميم المنظر الطبيعي ، والأثاث ، والملبس ، تعرض في ثلاثة أبعاد مكانية ، ولكن الى حد متغير • والموسيقى تنظم في ترتيب زمني معين ، ويقصد بها ، بوجه عام ، أن تسمع في هذا الترتيب • وهذا شأن الأدب ، والأداء التمثيلي ، ورقص الباليه • وأغلب النحت والرسم يعتبر من قبيل المثيرات الساكنة التي تحرك الادراك ، ومع أن ادراكها يعتبر عملية زمنية ، الا أنها لا تتحرك ، وليس من الضروري أن تدرك في أي ترتيب زمني دقيق • (في اللفائف الصينية واليابانية يحدد ترتيب زمني تقريبي) • والرسم الساكن يمكن أن يوحي بحركة وتعاقب زمني • أما النحت الحركي واللون الحركي فانهما يتضمنان تغيرا زمنيا ، والفيلم يعتبر صورة متحركة تحدد في ترتيب زمني • وحبكة التمثيلية أو الرواية تتضمن تنظيما سببيا ، بالاضافة الى التنظيم الزماني والمكاني ، وكلها أشياء يوحي بها ، فبعض الأحداث المعينة يبدو أنها تجيء كنتيجة لأحداث سابقة ، كما أن المفروض أن سلسلة الحركات تؤدي لكي تحقق نتائج معينة • وفي التصميم الموسيقي والزخرفي يقل التركيز على العلاقة السببية •

وفى اطار هذه الصلاحيات صنفت الفنون بطريقة تقليدية الى « فنون مكانية » ، و « فنون زمانية » ، و « فنون ساكنة ومتحركة » ، الخ • وهذه التصنيفات مبسطة أكثر مما ينبغي ، ولا تنتظم تماما ذلك العدد الكبير من مختلف أشكال الفن • ويجب ألا يفرض الانسان أن الرسم سوف يظل دائما وبالضرورة فن المكان والسكون لمجرد أنه كان كذلك بصورة تقليدية • ففى أفلام الصور المتحركة ، كتلك التى ابتكرها والت ديزنى ، أصبح الرسم فنا زمانيا وحركيا • وعلى أساس هذه الصلاحيات توجد أنماط كثيرة مختلطة ووسيطة من الفن• ففن تحسين سمات المناظر الطبيعية والشوارع والمبانى يعتبر فنا ساكنا يعرض فى ثلاثة أبعاد مكانية • غير أن الرياح والمياه المتساقطة يمكن أن تدخل عنصر الحركة ، وهناك تحديد زمنى عندما تزرع الزهور لكى تزدهر أو تنبت أوراقا حمراء فى فصول معينة •

(د) المكونات والسمات المتطورة :

توجد فى كل فن مكونات متطورة تمكننا من تحليل ووصف أعمال فنية بالغة التعقيد ، وخاصة تلك الأعمال التى تتغير تغيرا سريعا من حيث الزمان والمكان • وهى تشمل بعض التطور فى المكان أو الزمان أو فى كليهما ، وربما فى العلاقات السببية • ويستخدمها الفنانون ، تحت مختلف الأسماء لتنظيم عمل من الأعمال الفنية ، كما يستخدمها النقاد لتفسير هذا العمل الفنى وتقييمه• والمكون المتطور قد يشمل ترتيبا موحدا لعدة مكونات أولية • فالميلودية فى الموسيقى Melody تتضمن ترتيب النغمات من مختلف الدرجات وارتفاع الصوت ، والايقاع ، الخ ، فى تعاقب زمنى • والرسم المنظور ، والتسوية يتضمنان ترتيب الكثير من تفاصيل الشكل ، والحجم ، والتداخل ، وربما الضوء والظلام ، واللون الخ ، للايهام بالبعد الثالث• والأدب والتمثيلية يتضمنان الحبكة الروائية، وتصوير الشخصيات، الخ ، والأفلام السينمائية تتضمن التصوير الفوتوغرافى ، والحبكة ، وزمان

المناظر ومكانها ، وتقطيع الفيلم وتركيبه (المنتاج) • والمجموعة المنوعة من أى من هذه الأشياء تعتبر سمة مكونة متطورة • فالسيمفونية مثلا يمكن تحليلها الى سماتها المتطورة ، من ميلوديا ، وهرمونيا ، وتقسيم اللحن من حيث الوزن والايقاع ، والكنتربونط ، والحركيات ، والتوزيع Orchestration • والتعاقب المضطرد لمختلف الألوان المتسقة فى رقصة الباليه أو فى الفيلم الملون يتضمن تلوينا متطورا •

ويمكن تحليل أى عمل فنى ، من حيث محتواه السيكولوجى ، الى مجموعة معينة من السمات المكونة ، المعروضة والموحى بها ، والأولية والمتطورة • وبناء على هذا فان الأعمال الفنية يمكن تصنيفها على أساس اختيار وتنوع المكونات والسمات المكونة التى تتضمنها • فالباليه والفيلم يتضمنان حركة بصرية ، معروضة أو موحى بها • والأنماط تتميز على أساس المكونات المطورة التى يركز عليها • فبعض الموسيقى يعتبر من الملوديا (أى المتخصص فى الملوديا) ، والبعض يغلب عليه الايقاع (مثل دقات الطبول الأفريقية) • ومثل هذا التطور المكون يختصر الفنون ، فتمثيليات شكسبير ورسوم رامبرانت Rambrandt تركز على تصوير الشخصيات ، والتمثيليات لها أوزانها وعباراتها الايقاعية كما هو شأن سمفونيات بيتهوفن • والنحت والعمارة يتضمنان الشكل المجسم كمكون معروض ، أما الرسم فانه يتضمن الشكل المجسم كمكون موحى به •

وكل هذه الأنماط تتطور ، الى حد أنها تنحدر عبر الزمن التاريخى من جيل الى الجيل الذى يليه ، مع التغير التكيفى على طول الطريق • وكذلك تنشأ أنماط جديدة من أنماط قديمة ، عن طريق التغير التدريجى أحيانا كما طور فن التصوير المنظر الذى يوحى بالأبعاد الثلاثة ، وعن طريق قفزات جذرية فى أحيان أخرى ، كاختراع السينما قرب نهاية القرن التاسع عشر • وتطور التصوير الفوتوغرافى من الرسم ، وتطور

الصورة المتحركة من الصورة الفوتوغرافية ، تعتبر تطورات سريعة وجذرية بدرجة تجعل فى الامكان مقارنتها بالطفرات البيولوجية * ٠

٧ - الأنماط التكوينية النفعية ، التمثيلية ، الايضاحية ، الموضوعية :

هناك أربع طرق رئيسية للانشاء أو التكوين فى نطاق المرفولوجيا الجمالية : أى أربع طرق لتنظيم السمات المكونة ، والتفاصيل المركبة ، وعلاقات الفن المتبادلة ٠ وهذه الطرق هى الطريقة النفعية ، والتمثيلية ، والايضاحية ، والموضوعية ٠ وكلها تستخدم فى كل الفنون ، مع اختلاف فى التركيز فى مختلف الأوقات ٠ وتتميز الأنماط على هذا الأساس ، وهذا التصنيف للأعمال الفنية يختصر تصنيف فنون بأكملها على أساس المادة الوسيطة وأسلوب الأداء ٠

وأى عمل فنى معين قد يكون مكونا بطريقتين أو أكثر من هذه الطرق فى وقت واحد ، مع اختلاف فى التركيز على طريقة أو أخرى ٠ وعندما يكون كذلك ، تظهر النتائج كعوامل تكوينية داخل العمل الفنى : فالمقعد مثلا يتضمن عاملا نفعيا (ويسمى أيضا عاملا وظيفيا) وعاملا موضوعيا (تصميما أو زخرفيا) ٠ والعامل التمثيلى يمكن ادخاله عن طريق تصوير حيوان أو أشكال أخرى بواسطة النقش ، أو الرسم ، أو النسج ، والعامل الايضاحى يمكن ادخاله عن طريق شعار أو مجموعة رموز تعبر عن فكرة عامة ٠ والكاتدرائية تشمل عادة هذه الطرق الأربع ، غير أن أغلب الأعمال الفنية تتخصص فى طريقة أو طريقتين ٠ ولقد درج الرسم على الجمع بين التمثيل والتصميم ، ولكنه اتجه حديثا الى حذف العامل التمثيلى أو وضعه فى محل ثانوى ٠ واتجه فن صنع الأثاث وفن العمارة

(*) انظر The Arts and their Interrelations (نيويورك ١٩٤٩) ، Towards Science in Aesthetics (نيويورك ١٩٥٦) تاليف T. Murno حيث تجد تفاصيل أكثر عن المبادىء المرفولوجية التى ورد تلخيصها فى هذا الفصل ، وفى الفصل ١٦ عن الاساليب ٠

الى التخصص فى العامل النفعى أو الوظيفى ، فحذف الزخرف غير الوظيفى ، ولكنه حقق النتيجة التصميمية عن طريق التركيب النفعى نفسه. أما الموسيقى فانها تتخصص فى التصميم الموضوعى ، ولكنها تدخل عامل التمثيل أحيانا (كأن تمثل عاصفة أو موقعة) عن طريق المحاكاة السمعية • والموسيقى يمكن أيضا أن تكون نفعية ، كما هو شأن نداءات البوق ، والموسيقى العسكرية ، وأغانى العمال ، وكلها تثير وتنسق الحركات الجسمية •

وبوجه عام ، فان التكوين أو الانشاء المنفعى هو ترتيب التفاصيل بحيث تصبح وسيلة لاستعمال ايجابى أو غاية ايجابية معينة (أو على الأقل وسيلة مقصودة أو ظاهرة) • وهو ينحو الى مساعدة الحركة الجسمية الظاهرة أو توجيهها أو الاعداد لها ، لكى تخدم شئون الحياة العادية ، لا لكى تكون موضوعا للتأمل الجمالى أو العقلى فقط • وبقدر ما يكون شىء ما مؤسسا بطريقة نفعية ، فان شكله يمكن أن يوصف على أساس صلاحية الأجزاء والترتيبات التفصيلية لاستعمال ايجابى معين ، كأرجل المقعد وقاعدته ، وحد السيف ومقبضه ، وجدران المسكن وسقفه • والأدب يمكن أن يكون نفعيا ، كما فى الاعلان ، والدعاية ، وكتب الدليل ، والصلوات ، والخطب ، والرسائل التى تهدف الى التأثير فى أعمال الناس وتوجيهها • وبعض الأعمال الفنية ، وخاصة الأعمال الفنية البدائية ، تلائم أغراضا نفعية على أساس معتقدات فو طبيعية ، مثل الرقص مع استعمال الجلاجل بقصد اسقاط المطر ، ومثل التميمة التى تبعد المرض ، أو شكل من الطين لآلهة الأرض يدفن فى التربة لتنمية المحاصيل • وعدم فعالية الوسيلة لا يحول دون أن يكون تكوينها منفعيا ، كما كان شأن الطائرة القديمة التى لم تستطع التحليق • وكثيرا ما تمتزج تكنولوجيا المذهب الطبيعى بالتكنولوجيا الفوطبيعية ، وخاصة ، وان لم يكن كلية ، فى مرحلة التاريخ الثقافى السابق للمرحلة العلمية •

أما التكوين التمثيلى فانه يرتب التفاصيل بحيث توحى الى مشاهد متعلم تعليما مناسبا وتتوفر لديه الرغبة فى المعرفة ، بأنه يشاهد فى المكان شيئا ماديا ، أو شخصا ماديا ، أو منظرا ماديا ، أو مجموعة من هذه الأشياء كلها • وبعض التمثيل يوحى بسلسلة من الأحداث فى نطاق الزمن • وهناك نوعان أساسيان من التمثيل : تمثيل المحاكاة والتمثيل الرمزى • وفى النوع الأول فان الصورة المعروضة (بصرية أو سمعية ، أو لمسية) تشبه مجموعة الصور التى يبعثها الخيال • وعلى هذا الاعتبار فان الخطوط ومساحات اللون على قطعة من الخيش قد تمثل أحد الوديان مليئا بالأشجار • والمحاكاة قد تكون بسيطة جدا ومنصرفة الى تفصيل واحد ، فالتمثيل هو طريقة من طرق التكوين ، ويتضمن نوعا من التطور المركب • أما التمثيل الرمزى فانه يحدث أساسا فى الأدب حيث تتضافر الكلمات الملفوظة أو المطبوعة على الايحاء بصورة وهمية وعلى توجيهها • وليس هناك فى العادة أى شبه بين الصور المعروضة وبين الصور الموحى بها فيما عدا الكلمات الصوتية • ومع ذلك فان المحاكاة والرمزية التحكمية يمكن استخدامهما معا كما فى الكتابات المصورة • والتمثيل ساكن فى أغلب الرسوم ، ومتحرك فى الفيلم ، ورقص الباليه ، والأداء التمثيلى • وكل من المحاكاة أو التمثيل الرمزى يمكن أن يكون واقعيا أو غير واقعى بالنسبة للأفكار السائدة عن الحقيقة •

أما التكوين الايضاحى Expository فانه يرتب التفاصيل بحيث توضح أو تفسر علاقة عامة معينة ، أو فكرة مجردة ، أو صفة شاملة ، أو مبدأ أساسيا مثل الصلة السببية أو المنطقية • وفى الوقت الحاضر يظهر مثل هذا التكوين فى المقال الأدبى ، مثل مناقشة تدور حول الشرف ، أو الحب ، أو الجمال • ويظهر كذلك فى الشعر الغنائى التأملى وفى فقرات المناقشة المجردة التى تجىء فى سياق القصة والتمثيلية • وفى الزمن الماضى كان التكوين الايضاحى أكثر شيوعا فى الفنون البصرية مثل الرسم ، والنحت ، والزجاج الملون ، حيث كان يستخدم لنقل أفكار

دينية وأخلاقية عن طريق مجموعات من الرموز البصرية • والصورة الرمزية الواحدة لا تكفى لتشكيل تكوين ايضاحى ، ومن ثم فلا بد من وضع عدد من الرموز الى جانب بعضها البعض بحيث تعطى فى مجموعها تأثيرا له معناه العام •

أما التكوين الموضوعى Thematic فهو ترتيب يلائم اثارة التذوق وتوجيه عن طريق تكرار السمات أو مجموعات من السمات المعروضة أو الموحى بها ، وأيضا عن طريق تنويع مثل هذه السمات واحداث تباين وتكامل فيما بينها • وعندما يعرض هذا التكوين بصريا فانه يسمى أحيانا « زخرفة » أو « زركشة » ، وأية سمة أو وحدة تكرر بهذه الطريقة أو تتباين مع غيرها فى عمل فنى تسمى « موضوعا » • فالزوايا والمنحنيات ، أو المساحات الزرقاء والحمراء ، كما فى الرسم أو التصميم النسيجى ، هى موضوعات متباينة • واذا وجدت زاويتان أو أكثر من شكل أو حجم مختلف بعض الاختلاف ، أو اذا وجدت بقعتان من لون أزرق مختلف ، فان ذلك يسمى تنويعا فى الموضوع نفسه • ويمكن احداث التكامل باخضاع الوحدات كلها الى مخطط أو نمط اطارى معين•

أما التكوين الموضوعى الذى ينطوى على بعض التعقيد ، بمعنى أنه يتضمن عدة تنوعات وتباينات داخل اطار ينتظمها كلها ، فهو يسمى « تصميما » • والموسيقى تخلق تصميمات لموضوعات سمعية مثل النغمات المتآلفة ، والألحان الملودية ، وأصوات الآلات الموسيقية • والشعر يبرز أهداف أصوات الكلمات ويتم ذلك أيضا عن طريق ترتيب الصور الفكرية والعناصر الأخرى الموحى بها بصورة موضوعية • فالاختلافات فى موضوع الحرب فى احدى القصص ، بمقارنتها بتلك الخاصة بموضوع السلم ، تؤلف عاملا موضوعيا •

وبعض الأعمال الفنية تتخصص تخصصا كبيرا فىالتكوين الموضوعى، بينما فى أعمال أخرى يكون التكوين الموضوعى أوليا وثانويا الأنواع

الأخرى . ومن الصعب أن نتجنب نوعا من العلاقة الموضوعية ، شأن الأرجل الأربعة التى يرتكز عليها المقعد ، أو تكرار عبارة موسيقية فى الأغانى البسيطة . فالعينان فى الوجه أو المرفقان فى الشكل البشرى هما من أوليات التكوين الموضوعى . وفى بعض الأساليب مثل النحت البدائى الزنجى ، يتطور هذا العامل بصورة أكبر عن طريق تأكيد التشابهات الجسمية الأخرى والمبالغة فيها .

وعندما يظهر عاملان تكوينيان أو أكثر فى عمل فنى واحد ، فانها فى بعض الأحيان تمتزج وتندمج بصورة تجعل من الصعب تمييزها . وفى هذه الحالة فان كل تفصيل يؤدى دورا فى عدة عوامل تكوينية مختلفة . وفى أعمال فنية أخرى تكون هذه العوامل التكوينية منفصلة الى حد ما ، بل ومتناقضة ، كما هى الحال عندما توضع قطعة من الزخرف بطريقة سطحية على تركيب مختلف فى أساسه كل الاختلاف ، مثل وضع قطعة من زخرفة القرن التاسع عشر ذات الطراز القوطى على احدى الآلات .

وعندما يظهر عاملان تكوينيان أو أكثر فى عمل فنى واحد ، فان أحدها يكون فى العادة اطارا أساسيا للعمل كله ، أما العامل الآخر أو العوامل الأخرى فانها تلتئم معه كعوامل ثانوية معاونة . ففى المقعد يكون العامل النفعى هو الاطار الأساسى الذى يحدد خطوط الشكل الخارجية العامة . وفى داخل هذا الاطار ، كما رأينا ، يجوز أن تظهر العوامل المساعدة التى هى من طبيعة تمثيلية ، أو ايضاحية أو موضوعية . ومن جهة أخرى ، فان الاطار الأساسى فى تمثال الحرية بنيويورك (من وجهة نظر جمالية حسية) هو من النوع التمثيلى : لأنه تمثال آلهة ، وفى داخل هذا الاطار أدخلت تفاصيل نفعية تجعل التمثال صالحا لأن يكون منارة . ويمكن ادخال تفاصيل موضوعية فى رسم تمثيلى ، كما فى الأشكال الخطوطية المتكررة والمساحات الملونة داخل صورة تمثل منظرا طبيعيا ،

وكذلك يمكن ادخال تفاصيل تمثيلية فى اطار موضوعى ، كالصور الصغيرة التى تمثل الحيوانات والنباتات عندما تستخدم كوحدات زخرفية متكررة داخل تصميم سجادة فارسية . والعامل الاطارى ليس بالضرورة أهم العوامل من الناحية الجمالية ، وكثيرا ما يكون أقلها أصالة .

ويمكن تمييز الكثير من أنماط الفن على أساس هذه الأنواع من التكوين ، وما بينها من علاقات ، لأن كل نوع ينتج عددا من الأنماط الاطارية التكوينية الثابتة . فالأنماط النفعية ، مثلا ، تشمل الفأس ، والمقعد ، والكوب والمسكن ، والمعبد ، والسيف ، والقبعة ، والقارب والعربة .

(ويمكن ادخال أنواع أخرى كعوامل مساعدة فى أى منها) . والأنماط التمثيلية تشمل الصورة ، (المرسومة ، أو الملونة ، أو المنحوتة) وشكل الجسم الانسانى ، والمنظر الطبيعى الملون ، والمنظر الطبيعى مع أشكال الأشخاص ، والصورة الساكنة التى تمثل أزهارا أو ثمارا وما الى ذلك ، والملحمة ، والقصص الشعرى ، والحكاية النثرية ، والقصة ، والتمثيلية ، والمأساة والملهاة . والأنماط الايضاحية تشمل المقال ، والرسالة ، والمثل ، والشعر الغنائى التأملى ، وأنواعا معينة من الرسم البيانى أو الصورة الرمزية مثل جدول القرابة من ناحية العصب الذى كان سائدا فى العصر الوسيط . (وفى « شجرة يسى » (*) تظهر الفكرة التمثيلية والفكرة الايضاحية) . وتشمل الأنماط الموضوعية موسيقى الفوجيا (القطعة الموسيقية متعددة الأصوات والنغمات) ، والسوناتا ، والسمفونية ، والمقطوعات الشعرية القصيرة وغيرها من الأنماط الشعرية التقليدية ، والزخرف العربى ، والزخرف المخطط والمقسم الى مربعات ، وغير ذلك

(*) انظر مؤلف Linton سابق الذكر ص ١٨ .
ومؤلف فرانز بوس Primitive Art (اوسلو ١٩٢٧) .

من الزخرف البصرى على سطوح الأشياء . وهناك أنواع كثيرة أخرى تركز نفس التركيز على نوعين أو ثلاثة . « فشجرة يسى » فى الأيقونات المسيحية المصورة تتضمن عدة مواصفات على الأسس التمثيلية، والايضاحية، والموضوعية . وثمة أصناف تقليدية متغيرة من كل نمط تكوينى تتطور فى مختلف التقاليد الثقافية ، مثل مولد المسيح وصلبه كأنماط تمثيلية فى متن الكتب المسيحية ، ومثل مولد بوذا ، ورقصة كرشنا مع راعيات البقر . (وقد تتضمن هذه الأشياء تطورا ايضاحيا وموضوعيا أيضا) .

وبالاضافة الى الأنماط القائمة كلية أو أساسا على طريقة تكوين واحدة ، توجد أنماط أخرى أساسها العلاقة بين العوامل التكوينية : وذلك من حيث أى هذه العوامل يستخدم وبأى تركيز نسبى ؟ ولقد ذكرنا فيما سبق أن بعض الأعمال الفنية يكون شديد التخصص، والبعض يكون متنوع التكوين . وهناك أنواع معينة منها فى مختلف الفنون والثقافات . ومثل ذلك الموسيقى التى تتخصص فى الناحية الموضوعية والتى تسمى فى هذه الحالة موسيقى « بحتة » أو « مطلقة » . بينما الموسيقى التى تشمل بعض التمثيل (مثل « همسات الغابة » و «صراع داود وجوليات») تسمى موسيقى وصفية أو برجماتية . والتصوير الذى لا يشمل الناحية التمثيلية ، أو يشمل القليل منها ، يسمى « تصويرا مجردا » ، أو لا موضوعيا ، أو لا تمثيليا . وتتميز أنماط التصوير والنحت على أساس تركيزها على التمثيل الواقعى ، أو الزخرفة ، أو الأسلوب ، والعمل الفنى الأسلوبى قد يركز على التصميم أو الرمزية على حساب الواقعية (*). والتصوير الزخرفى يركز على التكوين البصرى أكثر من تركيزه على الواقعية أو التعبير العاطفى . أما التصوير التعبيرى فانه يضحى بالواقعية فى سبيل الايحاء العاطفى. والشعر يتضمن من التكوين الموضوعى لأصوات

(*) انظر مؤلف Linton سابق الذكر ص ١٨
ومؤلف فرانزبوس Primitive Art (اوسلو ١٩٢٧)

الكلمات أكثر مما يتضمن النثر عادة • « والنثر السجعى » هو نمط بين الشعر والنثر • وفن صناعة الأثاث وفن العمارة يطلق عليهما أحيانا اسم الفن الوظيفى عندما يركزان على الصلاحية المنفعية ولا يضيفان الى ذلك الا القليل من الزخرفة ، غير أن الزخرفة لها وظيفتها الجمالية ، وغيرها من الوظائف ، مثل اظهار المركز الاجتماعى •

ويمكن أن يوصف أى عمل فنى على أساس سمات وأنماط كثيرة متصلة بوسائل انتقاله ، وعلى أساس مكوناته الأولية والمطورة ، وعلى أساس تطوره المكانى الزمانى والسببى ، وعلى أساس طرق تكوينه • ولكى يظهر المرء الجوانب البارزة الهامة لأى عمل فنى ، ينبغى عليه أن يلاحظ •

(ا) كيف تجمعت السمات المختلفة ، وكيف اتحدت فى هذه الحالة، المعينة ، والى أى مدى كان ذلك الاتحاد •

(ب) كيف يختلف هذا العمل الفنى عن أعمال فنية أخرى من فن مماثل ، ونمط عام مماثل ، وأصل مماثل • والوصف المرفولوجى التفصيلى لأى عمل فنى مركب ، يمكن الاسترسال فيه الى درجة غير محدودة لا فائدة منها ، شأنه فى ذلك شأن الوصف المرفولوجى لأى نبات أو أى حيوان • ومن ثم يكون من الضرورى أن نتوخى الايجاز والاختصار فى الوصف بحيث ننتقى ما يستحق الوصف ، ونحذف أو نقلل من وصف النواحى التى يتفق العمل الفنى فيها مع كثير من الأعمال الفنية الأخرى ، ونركز بدلا من ذلك ، على أبرز وأهم سماته ، من حيث الأصالة ، والتأثير التاريخى ، أو أية معايير أخرى • وفى الظروف الحالية سوف يكون هناك دائما عنصر الذاتية فى هذا الانتقاء ، ولكن فى مقدورنا انقاصة تدريجيا •

٨ - التعاقبات والانتقالات الداخلية ٠

التعاقبات ، والانتقالات ، والاتجاهات التاريخية :

اذا أراد الانسان وصف عمل فنى وصفا تفصيليـا ، فانه قد يحتاج الى توضيح ما فى داخله من تعاقبات ٠ ومصطلح « تعاقب » ، فى الموسيقى ، يشـير عادة الى توالى عبـارات موسـيقية ميلودية أو هـارمونية ترتفع أو تنخفض من حيث الطبقة بدرجات منتظمة القوة فى نفس السلم ٠ غير أن الموسيقى بمعنى أوسع ، تشمل أنواعا كثيرة أخرى من التعاقب أو التوالى الزمنى ، مثل « التنوعات » فى « اللحن وتنوعاته » ، أو مختلف المؤثرات فى نفس القطعة الموسيقية ٠ وفى الرواية التمثيلية والقصة يستطيع المرء أن يتحدث عن تعاقب المناظر والأحداث ٠ وفى الرسم توجـد تعاقبـات ساكنة للوحدات ترتب بحيث يراها الانسـان فى ترتيب زمنى معين ، مثل الأشجار فى الرسوم الصينية الملفوفة حـول أسطوانة متحـركة ٠ وممر الحديقة ، أو صف من الغرف فى دهليز يمثل تعاقبا للمناظر ٠ وكل هذه الأشياء تعتبر تعاقبات داخلية ، داخل عمل فنى واحد ، أو فى نطاق ادراك هذا العمل الفنى ٠ فاذا تحرك هذا التعاقب من نقطة أو حالة الى نقطة أو حالة مختلفة أخرى ، أو من موضوع الى موضوع مختلف آخـر ، فانه يسمى « انتقالا » ، مثل الانتقال من اللون الأحمر الى الأزرق ، أو الانتقال من مقام الماجور الى مقام المينور ٠

وهناك نوع آخر من التعاقب له أهميته فى نظريات تاريخ الفن ، وهو التعاقب التاريخى أو التكوينى ٠ وهذا التعاقب هو التغيرات التى تتوالى من عمل فنى ، أو أسلوب فنى ، الى عمـل أو أسـلوب لاحق ، ويمكن وصفه على أساس الأنماط والسمات ، مثل الانتقـال التدريجى من نمط معين « كالعتيق » أو « الهندسى » ، الى نمط آخر مثل « الكلاسيكى » أو

« البيومورفيك » Biomorphic (الذى يمثل أشكالا حية) • (لفظ انتقال هنا لا يعنى التحسن أو التقدم) ، ويمكن أن يوصف بأنه تغير من درجة تكرار عالية من ناحية معينة الى درجة تكرار منخفضة ، أو العكس، (فى عدد المنحنيات وحجمها مثلا) • والتغير الذى ينطوى على رجوع الى نمط سابق يسمى نكوصا Regression • والتعاقب التكوينى يتضمن قدرا كبيرا من استمرار التحدر أو التأثير ، من منتجات فنية سابقة الى منتجات لاحقة •

والتعاقبات الداخلية والتاريخية يمكن تحليلها ووصفها على أساس السمات والأنماط التى يتألف منها العمل الفنى ، وعلى أساس السمات والأنماط التكوينية ، وغيرها • وفى الموسيقى قد يتضمن التعاقب الواحد الذى تتألف منه القطعة الموسيقية تغيرات متوالية من اللحن الميلودى ، وقد يتضمن تعاقب آخر تغيرات فى الايقاع ، فاذا تضمن التعاقب هذين النوعين من التغيرات ، أصبح لدينا تعاقب ايقاعى ميلودى مركب • أما التعاقب التكوينى فانه تعاقب يتضمن تغيرات فى طريقة التكوين أو فى العلاقات بين مختلف الطرق ، مثل التغير الذى يحدث فى سياق الرواية من التمثيل الروائى الى التفسير والايضاح • ويمكن أن تحدث هذه التغيرات كلها داخل عمل فنى واحد •

وبالاضافة الى ذلك فان التعاقبات التاريخية واسعة النطاق يمكن أن تحلل بالطريقة نفسها • فمن الترتيل الجريجورى ، وخلال العصر الرومانتيكى فى الموسيقى ، يوجد اتجاه شامل نحو زيادة التعقيد فى الميلوديا ، والهارمونيا ، والايقاع ، والتوزيع ، الأمر الذى يكسب الكل الموسيقى صفة حسية أكثر غنى • ومن بيتهوفن وبرليوز الى فاجنر يوجد تطور فى التكوين الموسيقى التصويرى ، ويحدث هذا أحيانا عن طريق التمثيل الحاكى •

٩ ـ التحدر التطورى للأنماط الفنية • تغايرها واعادة تكاملها :

كل هذه السمات والأنماط التى سبق ذكرها تتحدر مع تغير تكيفى كجزء من العملية الثقافية • ويمكن وصف تغيراتها على أساس طريقة تكوين واحدة ، أو طرق تكوين كثيرة ، مثل زيادة أو نقص الزخرفة والتمثيل داخل اطار نفعى مثل الفأس أو المقعد • وفى التاريخ الطويل للفأس اعتورته بعض تغيرات جعلته أكثر فعالية ومتانة من النواحى الطبيعية ، وربما من أجل أداء وظيفة خاصة ، كما هو شأن فأس الحرب• وكذلك حدثت فيه تغيرات أخرى كان القصد منها أن يصبح الفأس أكثر فعالية من الناحية الفوطبيعية ، كنقش بعض الرموز السحرية عليه• وبعض الفئوس تنقش بطريقة تجعلها تمثل الحيوانات ، وقد تستخدم هذه أيضا كزخرفة موضوعية •

وثمة أنماط تكوينية جديدة تتطور بصورة مستمرة من أنماط قديمة• فالرقص الشعبى كان مصدرا من مصادر موسيقى الآلات • يقول Percy A. Scholes « ان الرقص الزوجى الذى انتشر كأسلوب فى الرقص ابان القرن السادس عشر (وخاصة رقص البافان والجاليار) مهد الطريق الى تطور نوع من الموسيقى الراقصة وهى موسيقى أساسها ايقاعات الرقص وأساليبه » (*) • وفى الفترة نفسها تطورت موسيقى السوناتا من نمط الرقص ، وسارت فى اتجاه أكثر تجريدا كموسيقى جوقية (كونسرتو) بحتة • ثم يستطرد قائلا : « ان ظهور الأوبرا فى القرن السابع عشر أدى الى تطور الافتتاحية ، وهذا بدوره أدى الى السمفونية » •

وتبين الدراميات التاريخية التفصيلية لمثل هذه التغيرات التطورية أنها

(*) فصل عنوانه The History of Forms ، فى كتاب The Oxford Companion to Music (لندن ١٩٣٨) ص ٣٣٠ •

تقترن عادة بتغير البيئات الاجتماعية والثقافية مثل نشأة الاقطاع وظهور طبقة متوسطة ثرية تعيش فى المدن ، وظهور الفروسية ، وأساليب الغزل، والشعراء الموسيقيين ، والشعراء العاطفين ، والتحول الثقافى الشامل فى القرون الحديثة الى الناحية الدنيوية • ومع ذلك يجب ألا نفترض أن التغيرات فى الفن ترجع كلية الى هذه العوامل الخارجية •

وقد يختفى نمط معين فترة من الوقت من مستويات الفن الجاد الرفيع الذى تختص به الصفوة ، ولكنه يعود الى الظهور ثانية على مستوى ثقافى آخر • فالصور المضحكة التى يفرد لها الآن مكان فى الجرائد ، وهى مخصصة أساسا للأطفال ، وتتناول فى العادة موضوعات تافهة ، هى نمط تمثيلى تحدر بصورة غير مباشرة من مرحلة الصور الجادة التى كانت من سمات الماضى • أما جوهر هذه الصور المضحكة فهو سرد قصة فى تسلسل زمنى عن طريق تمثيل موقف بعد موقف ، فى سلسلة من الصور مرتبة ترتيبا مكانيا • ويوجد هذا النمط فى القصة اليابانية المدونة على لفافات ، وفى صور العصر الوسيط التى كانت تمثل حياة القديسين ، وفى الصور والرسوم البارزة التى رسمها قدماء المصريين على الجدران • وهذا النمط الفنى لم يمت كلية ، لأنه محفوظ فى صور الكتب، وفى السلاسل الروائية مثل رواية Marriage à la mode من تأليف Hogarth

ولكى نفهم التطور الفنى فى اطاراته الأوسع ، فمن المهم أن نتتبع تاريخ طرق التكوين من حيث ما يقوم بينها من علاقة ، فكل طريقة من هذه الطرق لها تاريخ يمكن تتبعه بمفرده الى حد ما : تاريخ الأشكال النفعية ، والأشكال الايضاحية ، والأشكال التمثيلية ، والتصميم الموضوعى والزخرفى • وكل من هذه الأشكال يتداخل فى تواريخ الفنون الخاصة ، لأن كلا منها يشمل الكثير من مختلف الفنون ومختلف الوسائل وفى أوقات مختلفة يركز بشدة على فن أو على آخر ، فالشكل الايضاحى ، مثلا ، ركز بوجه خاص فى العصور الحديثة على الأدب • وقبل انتشار

القراءة والكتابة كان هذا الشكل الايضاحي قويا في فنون الرسم والنحت. وكانت الموسيقى النفعية أكثر أهمية في العصور الماضية منها في الوقت الحاضر : عندما كانت الجيوش تستخدم بصورة أكبر نداءات البوق وقرع الطبول ، والموسيقى العسكرية ، وعندما كان العمل الجماعي يقوم به العمال عادة وهم ينشدون ، كما في أناشيد الملاحين ، والأغاني الايقاعية التي يغنيها جامعو القطن ، وكذلك تركز موسيقى الكونسرتو كثيرا على التصميم .

وتواريخ طرق التكوين ، وكذلك تواريخ الأنماط المتميزة على هذا الأساس ، تتجه بوجه عام الى اثبات نظرية سبنسر التي تقول بأن « الفن يتطور من الأقل تغايرا الى الأكثر تغايرا » وذلك لأن هناك استمرارا في ظهور الكثير من الأنماط الفنية وأقسامها . غير أن هذا ليس صحيحا على طول الخط حيث أن الحالات الشاذة قائمة ، ومع ذلك فان هذا الاتجاه واسع الانتشار. فنطاق الثقافة الذي كان القدماء يسمونه «التقني» Techné أو الصنعة كان أقل تغايرا من الفنون التي خلقته في العصر الحديث ، فلم يكن يشمل فحسب أسلاف ما نطلق عليه الآن اسم « الفنون » ، بل كان يضم الى جانب ذلك أصول ما نسميه الآن « الفلسفة » ، و « العلوم البحتة » ، « والعلوم التطبيقية » و « الهندسة » ، و « التكنولوجيا الصناعية » . ومنذ القرن الثامن عشر فقط بدأ الفن تدريجيا يقتصر على المهارات والمنتجات التي لها وظيفة جمالية ، أما المهارات والمنتجات التي ليست لها وظيفة جمالية ، فقد وضعت بمفردها تحت بعض الأسماء سالفة الذكر . وأصبح الفن الجمالي ، كنطاق أو نمط من المهارة والانتاج ، شيئا متميزاً بصورة مضطردة عن العلوم البحتة والتطبيقية . ولقد رأينا أن منتجات العصور القديمة والوسيطة كانت في العادة كثيرة التنوع من الناحية التكوينية ، وكان من الجائز أن تجمع بين العوامل المنفعية والايضاحية والتمثيلية والموضوعية مع تطوير كبير لكل عامل ، كما هو الحال في المعبد والكاتدرائية . وهناك كثير من الأمثلة القديمة لمنتجات تجمع بين عاملين أو أكثر ، مثل الأدوات والأسلحة المزخرفة .

(وسواء ينبغى تسمية هذه الأشكال « غير متغايرة » أو عدم تسميتها بهذا الأسم ، فهذا يتوقف على تاريخها السابق • أما اذا كانت نتيجة لاعادة تكامل أنماط متغايرة سابقة ، فينبغى عدم استعمال هذه الكلمة) •

وفى الفن القديم والوسيط كان من السهل نسبيا الابقاء على التكوين الايضاحى أو المنفعى داخل حدود جمالية ، وكان فى الاستطاعة موازنته بقدر كاف من التكوين التمثيلى أو الزخرفى للمحافظة على الصلاحية الجمالية للكل الفنى • ولم يقتصر جمال هذا الكل أو قيمته الجمالية على التمثيل أو الزخرفة ، بل ان عاملى المنفعة والايضاح نفسيهما كانا يؤديان وظيفة جمالية كأجزاء من شكل كلى كان لا يزال ينظر اليه بطريقة لا تفريق فيها بين الجمالية ، والعقلية ، والعملية • ولكن بمرور الوقت استتبع نمو الاهتمامات العلمية زيادة ضخمة فى التكوين الايضاحى والمنفعى ، فالكتابة الايضاحية اتجهت الى مزيد من تركيز التخصص فى التعليل المنطقى والتفسير العقلى : فأصبحت بذلك علما بحتا ، كما فى هندسة اقليدس ، أو نوعا عاديا غير أدبى من الفلسفة كما فى كتاب أرسطو « Prior Analytics » • وبعبارة أخرى فان الكتابة الايضاحية كلما اشتد تطورها اتجهت الى الخروج من النطاق القديم ، نطاق الفن الجمالى ، لتدخل النطاق الجديد ، نطاق العلم البحت • وكلما اشتد تطور التكوين النفعى فانه أيضا اتجه الى ترك مجال الفن ليدخل مجال الاختراع العلمى ، أو مجال الصناعة والادارة غير الجمالية •

والأشكال غير المتغايرة نسبيا بقيت ولا تزال باقية الى حد كبير داخل نطاق الفن ، الذى كان أكثر بطئا فى التخصص المركز • فالعمل الفنى الحديث يمكن أن يشمل بعض التكوين الايضاحى أو بعض التكوين النفعى ومع ذلك يمكن اعتباره فنا لما فيه من استهواء بصرى أو أدبى • وقد يكون على الحد الفاصل بين الأدب وبين العلم أو الفلسفة ، أو بين الاختراع العملى وبين الفن الزخرفى • غير أن تطوير العامل الايضاحى أو المنفعى

الى أكثر من الحد الذى يمكن عنده أن نميزه على الفور كجزء من شكل جمالى ، انما يخرجه عن حدود الفن ويدخله فى حدود الفلسفة ، أو العلم ، أو الاختراع العلمى .

والايضاح النظرى فى مرحلة ما قبل العلم يقترن غالبا بالشعر ، والدراما والقصة ، ولكنه يتجه الى نبذ هذه الأشياء عندما يقترب من الأسلوب العلمى الحديث ، على اعتبار أنها أمور تصرف الذهن ولا مكان لها ، على حين أن الاستجابة العقلية والمنطقية هى الشىء المطلوب والذى يجب استثارته بدلا من الاستجابة الجمالية الجزئية . ولقد سبق أن ذكرنا أهمية بعض الأنماط الأدبية القديمة التى كانت غير متغايرة نسبيا مثل القطع الشعرية الفلسفية التى كتبها هزيودوس ولوكريشيوس . فمؤلف هزيودوس « الأعمال والأيام » يتضمن بعض التطور النفعى بوصفه كتيبا للفلاحين والزراع ، وبعض التطور الايضاحى لما يشتمل عليه من تعميم حكيم عن الحياة ، والناس ، والآلهة ، وبعض التمثيل لما فيه من قصص خيالية ، وأساطير ، وأوصاف للريف فى مختلف الفصول ، وبعض الترتيب الموضوعى لأصوات الكلمات والأفكار كلتيهما . وفيه أيضا بعض الشعر الى جانب مبادىء العلوم التى ظهرت فى مرحلة ما قبل العلم ، والتى أصبحت فيما بعد التكنولوجيا الزراعية ، والفلك ، والميتورولوجيا ، والطبيعة ، والبيولوجيا ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الأخلاق. ولا يزال من الممكن قول الشىء نفسه عن كتاب لوكريشيوس « عن طبيعة الأشياء » ، ورغم أن هذا الكتاب أقرب الى العلم ، وتبرز فيه مجالات الفكر بشكل أوضح ، فان الكتاب فى جملته لا يزال شعرا فلسفيا ، ويحتوى على خليط غير متغاير من التفكير العلمى الأولى فى عدد كبير من الموضوعات. ومحاورات أفلاطون تجمع بين الشكل التمثيلى والخيال الشعرى وبين المناقشة العادية للمشكلات التى انتقلت فيما بعد الى نطاق العلوم ، والتفلسف العادى الصريح القائم على العلم . وفى كتابات أرسطو فان العامل الفنى

الأدبى أقل وضوحا بكثير • وهكذا تنفصل العلوم عن الفن ، كما ينفصل كل منها عن البعض الآخر •

وثمة نزعة مماثلة اعتورت أنماط الفن المنفعية البصرية ، ففى العصور القديمة والوسيطة كانت هناك أمثلة غير متغايرة تقريبا ، كما فى الدروع والأسلحة المزخرفة ، وفى المساكن والأثاث ، كما أن المبانى ، والأدوات، وقطع الأثاث فى مرحلة ما قبل العلم كثيرا ما تجمع بين الشكل المنفعى وبين التمثيل والزخرفة الموضوعية ، كما هو الحال فى الصور للحيوانات ، والزهور ، والمحاربين ، والآلهات ، المنقوشة أو المرسومة أو المشكلة أو المنسوجة على السيوف ، والتروس ، والخوذات ، والملابس ، والمقاعد ، والموائد ، والمنازل ، والأطباق ، والعجلات ، وسروج الجياد • ومع صقل الأسلحة والأدوات وقطع الأثاث الحديثة وتهذيبها بواسطة التكنولوجيا العلمية لكى تكون أكثر فعالية ، فانها تنزع الى التخلى عن مثل هذه العناصر غير الوظيفية على أساس أنها زخرفة مظهرية معرقلة تلتقط الغبار• فالمنازل تتجه الى الناحية الوظيفية بصورة شديدة ، كما أن مبانى المصانع تنحو الى الاتجاه نفسه بصورة أشد • ومن ثم اتجه التصميم البصرى لأن يكون قاصرا على الأشياء التى لا يعرقل فيها شيئا من الفعالية المطلوبة ، ولهذا نراه على المنسوجات المزخرفة •

والكتابة المنفعية تدل الناس على كيفية صنع الأشياء ، أو تحاول مساعدتهم أو التأثير عليهم لكى يفعلوا أشياء دون غيرها • وانا لنجدها اليوم فى جداول السكك الحديدية ، وتعليمات المرور، وكتيبات اللائحة البرلمانية، وغير ذلك من الكتب والنبذات التى عنوانها « كيف تنفذ ما تريد » فى كل مجال ، من لعبة الجولف الى فلاحة البساتين • وأكثر هذه الكتابة لا يحاول أن يكون فنا أدبيا ، ولا يعتبر كذلك • غير أن المؤلفات النفعية البارزة التى تتصف بأنها فن أدبى قد جاءت الينا من قرون سابقة: ومثال ذلك الرسالة التى كتبها والتون فى القرن السابع عشر ، وعنوانها : « The Complete Angler

(الصياد الكامل) • ذلك أن اطارها من النوع النفعى لأنها تبين طريقة صيد السمك ولا تزال جديرة بهذا العنوان ، ولكنها بالاضافة الى ذلك مليئة بقطع ثانوية من أنواع انشائية أخرى ـ كالقصص الصغيرة ، والمحاورات ، والأغانى ، والأشعار ، كما أنها تخرج عن هذا كله وتتناول أوصافا ايضاحية للحياة • كل أولئك يشكل قطعة من الأدب منوعة التكوين • ويشبهها فى هذا التنوع مؤلف روبرت برتون المسمى Anatomy of Melancholy ، وبعض مقالات مونتين •

أما التكوين الموضوعى والتكوين التمثيلى فمن الواضح أنهما أكثر ضرورة للفن الجمالى من التكوين الايضاحى أو النفعى ، وأقل منهما من حيث احتمال دخولهما مجال العلم عندما يشتد تطورهما • والتطور الموضوعى يمكن أن يحدث بمفرده وفى معزل عن أى من الأنواع الأخرى بحيث يصل الى مستويات متطرفة من التعقيد كما فى موسيقى باخ ، وموزار وبراهمز ، دون تضحية الاعتبارات الجمالية فى سبيل الاعتبارات العقلية أو العملية • وبعض التصميمات النسيجية ، كما فى السجاد الفارسى (التصميم السطحى ، لا السجادة نفسها ، التى تعتبر منفعية) تتطور بطريقة مماثلة داخل النطاق البصرى • ولم يتقدم العلم الا قليلا حتى الآن فى تخطيط أو توجيه هذا التطور الموضوعى • وفى أى انتاج منوع يعتبر وجود عامل تصميمى قوى ، سواء كان بصريا أو سمعيا ، أهم ضمان أكيد لوضعه الفنى وجاذبيته الجمالية • واذا لم يتوفر هذا العامل التصميمى فان الانتاج يمكن أن يعامل كانتاج عقلى أو عملى بحت •

والتمثيل أيضا كان عاملا ثابتا فى الفنون الجمالية • ولم يكن بالشىء الذى لا يستغنى عنه ، لأن الفن « المجرد » أو غير التمثيلى هو على الأقل قديم قدم الزخرفة الهندسية على الأوانى ، فهو يرجع الى مستهل العصر الحجرى الحديث ، رغم أن بعض التصميمات التى تبدو لنا مجردة بحتة قد تحدرت من التمثيل الأسلوبى ، وربما فهمت بهذه الصورة عندما

صنعت . وبعض الموسيقى البدائية تمثل الأصـوات الطبيعية مثل صوت الرعد وصيحات الحيوانات ، وبعضها يخلو من المعنى التمثيلى فى نظر من يؤدونها ومن يحترفونها . غير أنه من الأكيد أن التمثيـل فى أشكاله البصرية ، والسمعية ، والأدبية ، هو شىء واسع الانتشار ويشكل عاملا أساسيا فى الفن الذى لم يتخل عن مكانه للعلم كلية مهما اشتد تطوره ، بل استخدم التكنولوجيا العلمية ، كما فى طبع الروايات ، وصنع الأفلام ، ولكنه فعل ذلك لتحقيق غاياته الجمالية الخاصة ، ذلك أن اثارة وتوجيـه خيال مستحب فى عقل المشاهد أو المستمع كان هدفا كبيرا ووظيفة كبرى من أهداف الفن ووظائفه ، لأن الاستمتاع بهذا الخيال كان نوعا عظيما من التجربة الجمالية .

ومع ذلك فان الفن التمثيلى لم يخـل من اتجاه عام نحو التغاير والتخصص التكوينى ، فانتقلت بعض نواحيه من الفن الى التكنولوجيـا العلمية . وفى الكثير من الرسم والنحت البدائى يقترن تمثيل الأشـكال الانسانية والحيوانية بتكوين موضوعى ، لاخراج شكل أسلوبى ، غير متغاير ، وغير واقعى ، بصورة نسبية . وفى هذا الوضع قد يدخـل فى تكوين أكبر يتضمن أيضا حسا رمزيا ، ومنفعة سحرية دينية . وفى فن الامبراطوريات القديمة والفـن البيزنطى كان التمثيـل مقترنا بزخرفة رائعة ، وكثـيرا ما كان خاضعا لها . وفى اليـونان ، وفى أوائل عهد الامبراطورية الرومانية ، وكذلك فى عصر النهضة ، ظهر اتجاه فكرى نحو مذهب الطبيعية العلمية مصحوبا باطراد التخصص فى الطبيعية البصرية أو الواقعية فى التصوير والنحت ، وأصبح التمثيل الدقيق للتكوين الجسمى والوضع ، والمنظر ، والتلوين الطبيعى ، والضوء الجوى ، هدفا غالبا ، وفى سبيل ذلك ضحيت أنماط الزخرفة بالذهب والفسيفسـاء ، وهى أنماط زخرفية أكثر وضوحا . أما التصميم فقد بقى كعامل خفى فى الترتيبات الموضوعية للأشكال والسطوح الواقعية نفسها خلال عصر النهضة وبعده حتى القرن التاسع عشر . غير أن اتجاه الرسم الى التخصص فى التمثيل

كان ظاهرا فى التخلى عن الزخرفة البيزنطية ، بل وعن الايضاح الرمزى الذى كان سائدا فى العصر الوسيط ، وهذا الايضاح الرمزى استمر خلال القرن السابع عشر ، غير أن أهميته تضاءلت • وفى منتصف القرن التاسع عشر ظهر اتجاه علمى جديد فى رسوم الطبيعة التى رسمها كوربيه ، وفى أدب الطبيعة الذى كتبه زولا ، وبناء على ذلك اختفى الاهتمام بالتصميم والزخرفة • وفى السبعينات تأثر الرسم الانطباعى بنظريات الطبيعة فى الضوء واللون ، فأنتج تلوينا زخرفيا جديدا ، ولكنه كان الى حد كبير نابعا من الاهتمام بتمثيل انعكاسات ضوء الشمس على الأشياء الملونة الموجودة فى العراء •

وفى هذا الحين تزايد استخدام آلة التصوير كأداة للتمثيل التصويرى، وسرعان ما أظهرت هذه الآلة قدرتها على أن تؤدى أعمالا فذة فى سرعة وسهولة ، وباللون الأسود والأبيض أولا ثم بالألوان بعد ذلك ، أجل أظهرت هذه الآلة قدرتها على أداء أعمال واقعية كانت تستغرق من الرسام ساعات من العمل وسنوات من التدريب • وفى نهاية القرن التاسع عشر كانت السينما قد جعلت الصور تتحرك ، وبذلك بزت كل فن تصويرى سابق فى هذا النمط من الواقعية • وبعبارة أخرى فان التطور الشديد للتمثيل البصرى انتزع هذا الفن من يد الفنان الى حد كبير ، ووضعه فى يد المهندس وفى الوقت عينه أنتج طرازا جديدا من الفنانين • ولقد حلت آلة التصوير مكان القلم الرصاص ، وريشة الكتابة ، وفرشاة الرسم ، فى العدد الهائل من الحاجات التصويرية التى كان التسجيل الدقيق هو الاعتبار الأول فيها • وكان الكثير من هذه الأشياء يخدم أغراضا نفعية ، مثل التحقيق العلمى لشخصيات المجرمين عن طريق صورهم ، وبصمات أصابعهم ، ومقاييس برتيون Bertillon measurements * • واستجاب فن الرسم لآلة التصوير بسلسلة سريعة من التجارب بحثا عن نوع جديد من

(*) Bertillon System

وهو نظام لتحقيق الشخصية من وضع رجل فرنسى اسمه ألفونس برتيون •

صناعة الصور لم يكن فى مقدور الكاميرا أداؤه بصورة مرضية • وأدت هذه التجارب بفن الرسم تارة الى احياء الأساليب البدائية والعتيقة من أجل التصميم الموضوعى ، وتارة أخرى الى تشويهات تعبيرية على نسق ما فعله الرسام الكريتى ال جركو El Greco كما أدت تارة الى تخيلات سريالية، وتارة أخرى الى استعارة بعض المؤثرات الخاصة التى يؤديها التصوير الفوتوغرافى السريع نفسه (كما كان يفعل الرسام ديجا ، والرسام تولوز لوترك) • وتارة الى تحليلات تكعيبية لأشياء مماثلة • وأدت فى أحيان أخرى الى الاقلال من عنصر التمثيل كله الى درجة العدم ، وأدت هذه التجارب حديثا الى الرسم المجرد أو اللاموضوعى •

والى هذا الحد سلم فن الرسم الطليعى بمحض اختياره عنصر التمثيل الى التكنولوجيا العلمية ، وكذلك أصبح النحت فى السنوات الحديثة فنا مجردا بصورة مضطردة ، وأجريت تجارب مماثلة فى الفيلم وفى الأدب، ولكنها لم تصب حتى الآن الا نجاحا أقل • ولا يزال هناك طلب كبير على الفن التمثيلى يطرد تركزه على الأدب • ويعتبر القصص وغيره من صور التمثيل « قيما أدبية » ، مع تضمين هذا الوصف معنى فيه اقلال من شأنها ، وهو أنها لا مكان لها بين الفنون البصرية أو الموسيقية (وليس ثمة تبرير لهذا من سوابق تاريخية أو شواهد جمالية) •

والتمثيل الأدبى نفسه مر فى فترة تطوير تخصصى شديد مع اضطراد تأثره بالعلم ، فنشأة الرواية النثرية والقصة القصيرة فى القرن التاسع عشر كانت بصورة جزئية على حساب القصة الشعرية كالملحمة ، والشعر الغنائى، وأشكال أخرى من القصص الشعرى ـ أى على حساب التمثيل مع التطور الموضوعى لأصوات الألفاظ ، فان الاهتمام الشديد بالتمثيل التفصيلى الواقعى أرغم الأدباء كما حدث فى الكتابة الايضاحية ، على التخلى عن تصميم الأصوات اللفظية ، على اعتبار أنه مشتت للفكر ولا مكان له • وقد استمرت القصة الشعرية ، كما فى مؤلف جون ميسفيلد ، ولكن على نطاق أضيق ،

وفى الفيلم والرواية التمثيلية أيضا ، ظهرت رغبة قوية فى الواقعية كان من شأنها أن وضعت التصميم المصطنع والأسلوبية فى مكان ثانوى .

وفى هذه النواحى كلها كانت النزعة الى التغاير قوية وشائعة طوال تاريخ الفنون ، وان كان من الخطأ أن نعتبرها نزعة عالمية ، حيث أن هناك حالات شاذة كبرى .

ففى المقام الأول يجب على المرء ألا يظن أن كل الفن البدائى أو السابق للتاريخ هو فن غير متغاير من الناحية التكوينية ، بل على العكس فان العدد الكبير من الموضوعات اليدوية البدائية مخصص لأغراض نفعية. ومع أن كثيرا من أدوات ما قبل التاريخ غير متغايرة نسبيا « كأدوات » الا أنها يمكن أن تستعمل ، كفأس يدوى ، ومكشطة ، وسلاح ، وما الى ذلك ، وبعض هذه الأدوات خصصت الى حد كبير كأدوات نفعية ، مثل رءوس الرماح ، والسهام ، والصنابير المصنوعة من عظام السمك ، والابر ، وما شابه ذلك . أما المصنوعات غير المتخصصة ، وهى التى تتضمن تصميما موضوعيا قويا كما يبدو فى بعض رسوم الكهوف فى عصر الجليد ، فهى حالة شاذة وليست قاعدة . فالأداة المصنوعة التى يكسبها زخرفها الرفيع مكانا فى متاحف الفن الحديث لا يجوز أن تؤخذ على أنها تمثل فن عصرها تمام التمثيل ، فقد تكون قطعة واحدة من بين آلاف كثيرة ، وقع عليها الاختيار بالذات لأنها تتضمن معا بعض التكوين الموضوعى وبعض التكوين المنفعى أو التمثيلى . والفن القديم زاخر بصور الرءوس والأشكال الصلصالية التى يقتصر تكوينها الظاهرى على الطريقة التمثيلية سواء كانت أو لم تكن مستخدمة فى أغراض سحرية ، أو دينية ، أو رمزية . والجندى العادى كان له سيف بسيط ، ويعيش فى منزل بسيط متواضع أو فى خيمة بسيطة ، ويأكل فى أطباق خشنة . وثمة قصص قديمة كثيرة كانت تحكى فى لغة نثرية بسيطة كما أن ألحانا عذبة كثيرة كانت تعزف على المزمار دون أن يكون لها أى معنى متقن محكم . وأى

مثل لفن قديم يبرز الآن على أنه فن غنى فى تنوعه من حيث الشكل الحسى والمعنى ، من المحتمل أن يكون قطعة بذلت فى صنعها عناية خاصة ، وأنفق عليها الوفير من المال ، على اعتبار أنها قربان دينى أو شىء سوف يكون فى المستقبل ملكا لشخصية رفيعة المقام .

غير أن هذه الحقيقة نفسها لها دلالتها وهى أن مثل هذه الأعمال الفنية الكبرى التى بذلت فى صنعها عناية فريدة ، وقدرة خلاقة غير عادية، اتجهت لأن تكون من الناحية التكوينية أكثر تنوعا من الأعمال الفنية الحديثة المماثلة لها فى مكانتها . فالأسطورة القديمة ، أو سلسلة النسب ، أو التاريخ ، أو مجموعة التعاليم الأخلاقية ، التى كانت الجماعة تحترمها ، كانت تصاغ فى قالب شعرى ، وتقال بطريقة ايقاعية ، وهكذا كان من السهل تذكرها ، كما كان لها تأثير جمالى فى النفوس . وسواء كان العمل الفنى فى أساسه منفعيا ، أو تمثيليا ، أو ايضاحيا فان الانسان كان يستطيع أن يعبر عن احساسه بأهميته بأن يضفى عليه شكلا زخرفيا غنيا . وكان التكوين الايضاحى عن طريق الصور الرمزية فى حد ذاته طريقة لا غناء شكل منفعى أو تمثيلى ، كما هو الحال فى كاتدرائية أو تمثال للاله الهندى « سيفا » ، مع لهبه ، وطبلته ، وجمجمته ، وما يتسم به من أوصاف أخرى. وفى عصور ما قبل العصر الحديث لم تكن العبقرية الخلاقة بوجه عام مضطرة الى الاختيار بين الفن الجمالى ، والنظرية البحتة ، والبراعة العملية لأن أيا من هذه الأشياء لم يكن ليهىء طريقا مناسبا ، واتجهت العبقرية الخلاقة الى النمو فى عدة اتجاهات فى وقت واحد. والآن أصبحت حضارتنا كلها أكثر تخصصا من النواحى التعليمية ، والمهنية ، والسيكولوجية ، وأصبح الشباب الموهوب مضطرا الى اختيار أحد التخصصات ، فاما يصبح فنانا ، أو مشتغلا بالأمور النظرية ، أو تكنولوجيا عمليا ، ومضطرا كذلك الى تضييق تخصصه أكثر فأكثر داخل كل من هذه المجالات . فاذا اختار العلم البحث أو الفلسفة ، اضطر الى أن يزيد من طابعها العقلى والواقعى

البحث ، متجنبا كل حق له فى الكتابة المنمقة • واذا اختار بناء المنازل أو صنع الأثاث التزم فى ذلك أن تكون هذه الاشياء وظيفية بحتة دون أى تزيين لا ضرورة له • والفن ، كما رأينا ، يوفر لنـــا مجاله الخاص من التخصصات ، وكل من هذه الميادين أصبح الآن فسيحا جدا ومليئا بالمنافسة، ويجد فيه الاخصائى الناجح كثيرا من المكافآت ، بحيث لم يعد فى التنويع جاذبية كبيرة • أما التنوع التكوينى فلا ينتج الآن فى أكثر الأحوال الا عملا يبدو غريبا ، مشحونا ، يصعب تصنيفه ، ويصعب تقييمه بأية معايير بسيطة ، ومحاولة هذا التنويع تشبه محاولة الانسان ركوب عدة جياد فى وقت واحد •

ورغم ذلك فان فى داخل الفنون قوى تقاوم وتعارض فى عناد هذه النزعة العالية الى التخصص • فان التخصص المتطرف فى الناحية النفعية أو الايضاحية يخـرج العمل الفنى كليـة عن نطاق الفن ، وهذه الحقيقة نفسها تترك الفن مليئا بمنتجات أقل تخصصــا ، تصنع بدرجة كبيرة وفق أساليب تقليدية أكثر • وانا لنلاحظ هنا وهناك نزعات مضادة أكيدة الى اعادة تكامل الأنماط التكوينية التى كانت قد فصلت الى حد ما ، وهـــذا الاتجاه لا ينتج فنونا مركبة فحسب ، كالأوبرا ، ورقص الباليه والفيــلم الصوتى ، بل ينتج الى جانب ذلك أنماطا مكونة بأكثر من طريقة تكوين واحدة •

ومن المعروف جيدا أنه فى الثورة الصناعية حدث تركيز قوى على صناعة السلع النفعية دون اعتبار يذكر أو دون أى اعتبار مطلقا للناحيــة الجمالية ، فامتلأت انجلترا بالمصانع التى تطلق الدخان ، وبالمساكن الفقــيرة القذرة ، وبالأدوات قبيحة المنظر • أما الذوق الجمالى فى العصر الفيكتورى فانه فى أغلب الأحيان سار فى طريق مستقل ، متجها الى الزخرفة الثقيلة، المحكمة ، التى تعنى بالتفاصيل والتى لا فائدة منها ، فى المنزل ، والكنيسة، والقصر ، وخاصة فى ملابس السيدات • وثمة أدباء فنانون من ذوى النزعة

الجمالية انتزعوا أنفسهم بقدر المستطاع من الواقع المعاصر ، بينما انغمس كتاب آخرون فى أقبح أعماقه •

وعلى النقيض من أولئك الذين انتزعوا أنفسهم من واقعهم المعاصر، فان رسكن وموريس تزعما حركة قوية للجمع بين المنفعة وبين الجمال الزخرفى البسيط (الموضوعى) فى الفنون البصرية ، وحاول آخرون اعادة الجمع بين الواقعية الأدبية والنثر السجعى ، وظل الشعر يرفع رأسه فى عالم يسوده النثر ، ويجد عونا جديدا فى النسخ الفونوغرافى • وبعض الفلاسفة، من أمثال جورج سانتايانا يرفضون الكتابة بطريقة تتسم بضيق الايضاح وفتوره ، ويصرون على التعبير عن أكثر الأفكار غموضا فى أسلوب نثرى سجعى رخيم • وانا لنرى تمثيليات برناردشو تجمع بين قدر كبير من النقاش النظرى وبين الاطار التمثيلى ، أما قصائد ت•س• اليوت العاطفية فانها مشحونة بالرمزية الايضاحية • ولم تنجح الهجمات على الموسيقى التصويرية واتهامها بأنها رومانتيكية عتيقة ، فى استبعاد العامل التمثيلى كلية من ذلك الفن ، فاكتسب ذلك النمط الموسيقى فرصة جديدة للحياة على أيدى ديبوسى، ورافل واسترافنسكى ، بينما اندفع شوينبرج وغيره من الموسيقيين نحو أنماط جديدة من الموسيقى الموضوعية البحتة ولا شك أن التجارب شديدة التخصص فى الفن لا تكفى مطلقا لاشباع ذوق من يحذقونه أو ذوق الجمهور بصورة دائمة ، ومحاولة قصر الموسيقى أو الرسم على التصميم البحت ، بينما تكون موضع الترحيب كنوع من الفن ، الا أنها تقترن دائما بمزيد من الأنماط المتنوعة ، أو يجىء فى أثرها ذلك المزيد من الأنماط المتنوعة التى تمثل أنواعا شتى من القيمة فى العمل الفنى الواحد• وفى الفن المعاصر توجد الأنماط المتخصصة والأنماط المتنوعة جنبا الى جنب ، ويتأرجح الذوق الفنى بين تعضيد هذه الأنماط أو تلك فيحبذ هذه مرة ويحبذ تلك مرة أخرى • واذا لم تعد الى الظهور كل الأنماط القديمة المتنوعة ، على المستويات الجادة الرفيعة للفن الجميل،

فانها قد توجد فى مجال آخر من ثقافتنا ، فالفن الايضاحى التصويرى يجد مكانا جديدا فى النصوص التعليمية والمعروضات الايضاحية ، التى تهدف الى نقل الأفكار المجردة الى الأطفال والجمهور فى سهولة ومتعة •

١٠ - العلاقات المتغايرة بين الفن وبين فروع الحضارة الاخرى :

عندما كانت الثقافة أقل تغايرا منها فى الوقت الحاضر ، كان الفن بوجه عام أكثر اقترانا بالدين ، والحكم ، والتربية الخلقية • وكان فى أغلب الأحيان خادما لها يتلقى منها سنده الرئيسى ، وموضوعاته الأساسية ، وتوجيهات تبين كيفية معالجة هذه الموضوعات ، كما أن الفن بدوره كان له أثره فى هذه النظم • ومنذ عصور ما قبل التاريخ كان الفن يستخدم لأداء وظائف هامة غير جمالية ، وخاصة أغراض السحر ، والدين ، والسياسة ومن ثم فانه نما بطرق تعتبر مناسبة لمثل تلك الأغراض • وخلال العصور القديمة والوسيطة كانت أكثر الأعمال الفنية المهمة الكبرى دينية، أو أخلاقية ، أو سياسية الى حد ما من حيث الهدف والموضوع ، وكثيرا ما كانت تنتظم هذه النواحى كلها فى وقت واحد • وبعد ذلك أوجد التغاير الثقافى انفصالا مضطردا بين الفنون وبين هذه الأنشطة الأخرى ، وتحت تأثير مذهبى الطبيعية والدنيوية اتجه اهتمامه الرئيسى بعيدا عن الدين والأخلاقيات الدينية ، وتحت تأثير مذهب الأحرار تحول الى الفرد وابتعد عن تمجيد الدولة أو الطبقة الحاكمة •

وفى حركة « الفن للفن » طالب بهذا الانفصال الفنانون والمتحدثون باسمهم على أساس أنه تحرير مشروع ومرغوب فيه ، وعلى أساس أنه فرصة تتيح لهم التخصص أخيرا فى اهتماماتهم الحقيقية الخاصة ولا يزال هذا الاتجاه سائدا فى الثقافة الغربية • ومن جهة أخرى ، فان أنصار الفن الوطنى والدينى ينعون على التغير أنه يجعل الفن جدبا ، ويحط من قدره

الى مستوى التسلية ، والمتعة الحسية، والزخرفة فحسب، ولهذين الاتجاهين أسس يستندان اليها • فمما لا شك فيه أن الفن قد فقد أو نبذ بعض محتواه الخصب السابق ، جنبا الى جنب مع حقه فى أن يكون ذا قيمة علوية على أساس أنه يجلو العالم الأعلى • ولكنه وجد تعويضا عن ذلك فى أن حرية التخصص أتاحت له أن ينمو ويتغاير بصورة ضخمة وفق أساليبه الخاصة المفضلة • ومع أنه لا يزال مفتقرا الى التكامل الوثيق القديم مع بقية الحياة والثقافة ، الا أن أنواعا جديدة من التكامل الاختيارى غير المقيد هى الآن فى دور التكوين والنمو • وتتحقق هذه على يد المنظمات المهنية للفنانين ، وعن طريق نمو الدور الذى يلعبه الفن فى التعليم والدراسة ، وتزايد اقبال الجمهور على الفن، وعن طريق أنواع مختلفة من الرعاية الديموقراطية الاجتماعية • وفى الديموقراطيات الغربية كثيرا ما يوضع الفن فى خدمة التجارة والصناعة عن طريق الاعلان والتصميم • أما ـ دول الحكم المطلق فقد أحيت بعض أنواع السيطرة السياسية القديمة التى يصبح فيها الفن أداة لنظام سياسى معين •

١١ ـ الخلاصة :

ان « التحدر مع التعديل التكيفى ونشأة أنماط جديدة » هو أحد معايير التغير التطورى • فهل يتوفر هذا المعيار فى عملية التغير التى تعتور الفنون ؟

ان ما يتحدر خلال فترات طويلة من الوقت ، فى الفنون كما فى الحياة العضوية ، هو النمط لا الفرد ، وفى هذين المجالين ، كان من الضرورى أن نميز ونصنف عددا كبيرا من الأنماط لكى تتبع بصورة فعالة تحدرها مع التعديل • وحتى عهد قريب لم يكن قد وصف الا عدد قليل من الأنماط الفنية وصفا واضحا موضوعيا • غير أننا نعرف الآن أنماطا أخرى ، كالصورة والمعبد ، والسمفونية ، والرقص الحاكى أو المقلد ، والقصة •

وتكشف الدراسة التاريخية لمثل هذه الأنماط عن تواليات أو تعاقبات من التغير ، كل منها فى اتجاه ثابت الى حد ما ، من نمط الى نمط • وتبين هذه التعاقبات نشأة أنماط جديدة وتطورها ، مثل المنظر الواقعى الواحد فى الرسم ، والفيلم الصوتى الملون فى السينما •

والسمات التى تشكل الأنماط الفنية كثيرا ما تكون متفرقة ومجمعة بطرق مختلفة • والأنماط الجديدة التى تنشأ عن ذلك قد تبقى أو لا تبقى، والأنماط المتحدرة كثيرا ما تنتقل ، وتتغير لكى تتكيف مع البيئات الطبيعية والثقافية الجديدة •

ويمكن تمييز أنماط الفن على أسس كثيرة مثل أساليب الأداء ، والمواد والاوضاع الثقافية ، وطـــرق الانتقال ، والتنظيم المـكانى الزمانى والسببى ، والمكونات السيكولوجية ، وطرق التكوين (نفعية ، أو تمثيلية، أو زخرفية ، الخ •)

وأنماط الفن تتغاير وتتكامل ثانية بطرق جديدة ، وكثير من الأنماط القديمة غير المتغايرة نسبيا ، مثل الشعر الفلسفى ، والدراما الدينية الغنائية الراقصة ، قد انقســـمت ونمت وفق أساليب أكثر تخصصا • والفن فى مجموعه يميل الى الافتراق عن الأنشطة الثقافية الأخرى ، غير أن شيئا من العودة الى التكامل يحدث الآن •

الفصل السادس عشر

تحرر الأساليب والتقاليد

١ ـ طبيعة الأسلوب فى مختلف الفنون *

تعتبر كلمة أسلوب Style احدى المصطلحات الكثيرة الملتبسة فى النظرية الجمالية ، وقد قصد بها أشياء مختلفة فى مختلف الفنون • ولم يحدث الا أخيرا أن بذل مجهود ملح لاعادة تحديد هذه الكلمة بطريقة تنطبق على أى فن ، بل وخارج الفنون • وأصبحت مفهوما أساسيا فى تاريخ الفنون ونظريتها ، وشقت طريقها الى علم الأنثروبولوجيا ، وخاصة عندما تطبق على المصنوعات البدائية •

والفكرة الرئيسية التى تسمى الآن بهذا الاسم ليست فكرة جديدة ، فلقد أطلق عليها فتروفيوس وبلينى اسم Genus (طراز ـ فصيلة) فى كتاباتهما عن طراز العمارة الدورى أو الايونى ، أو الكورنثى (ومما له دلالته أن الكلمة نفسها استعملت للتعبير عن الأنماط البيولوجية) • وظل هذا الاسم باقيا فى المصطلح الفرنسى Genre واستعمل الكتاب الايطاليون فى عصر النهضة كلمة Maniera للتعبير عن فكرة مماثلة • أما الكلمة

(*) نظرية الأسلوب الواردة فى هذا الفصل أساسها المقال الذى كتبه المؤلف «Style in the Arts: A Method of Stylistic Analysis» فى مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism (ديسمبر ١٩٤٦) • وأعيد طبعه فى Toward Science in Aesthetics (نيويورك ١٩٥٦ ص ١٩٢ ـ ٢٢٦)

الانجليزية Style فقد اشتقت من الاسم اللاتينى لأداة الكتابة Stylus الذى امتد معناه الى « طريقة الكتابة أو التعبير » • وتحت هذه الأسماء المختلفة تميز عدد كبير من أنواع الأساليب أو الأنماط الفنية ، مثل الأسلوب الريفى ، والأسلوب الفخم ، والكلاسيكى ، والطنان ، والهجائى والمحزن ، والفكه ، والفطن ، والتصويرى ، ومتعدد النغمات ، الخ ••• وتفهم هذه الأساليب أو الأنماط على أسس مختلفة ، بعضها خاص بالحالة الغالبة أو الاتجاه الغالب ، وبعضها يتعلق بنوع التكوين الشكلى ، وهكذا• ولقد استعملت كلمة Style كلفظ من ألفاظ الاطراء ، كما فى قولنا « يكتب بأسلوب » ، أو أن لذلك « الرسم أسلوبا » • واذا سمينا فنانا بأنه أسلوبى ، فقد يكون فى ذلك أيضا اقلال من شأنه ، لأن ذلك انما يعنى أنه لا يأتى بالكثير من عنده ، أو أنه يسير وراء الاساليب الماضية ويتمادى فى محاكاتها •

وفى النقد الأدبى (*) كان للكلمة «الأسلوب» معنى ضيق بعض الشيء بالمقارنة الى معناها فى الفنون الأخرى • فقد كانت تشير أساسا الى العنصر اللغوى فى الأدب أكثر من اشارتها الى الأدب فى مجموعه : الى اختيار الكلمات والنحو ، ومواضع الوقف والابتداء ، وأصوات الألفاظ ، والاستعمال العام لأداة التعبير ، بوصف ذلك كله مميزا عن المحتوى السيكولوجى للأفكار والاتجاهات ، وكذلك عن التصميم الشكلى كنمط المقطوعة الشعرية القصيرة مثل (السونيت) • ومن ثم فان وصف أسلوب عمل أدبى كان شيئا بعيدا عن وصف العمل الأدبى ككل • أما الآن فان نظرية الأدب تتقبل تدريجيا مفهوما أعم للأسلوب •

(*) عن الاسلوب الادبى بهذا المعنى ، انظر مؤلف R. Wellek and A. Warren وعنوانه Theory of Literature (نيويورك ١٩٤٩) . الفصل ١٤ وقد أصدرت هيئة The Modern Language Association The M.L.A. Style Sheet عن الهوامش ، ومواقف البدء والانتهاء ، والتقسيم الى فقرات ، الخ . P.M.L.A. LXVI (١٩٥١)

والمفهوم الأحدث يمكن تطبيقه على أى فن ، وعلى أى مكون فى الفن : على الشىء الذى نعبر عنه أو نمثله وكذلك على طريقة التعبير ، وعلى اختيار الأفكار والاتجاهات كما على اختيار الكلمات أو أية أداة أخرى للتعبير • وهذا المفهوم الجديد وصفى أكثر منه تقييمى ، ولا يتضمن حكما نقديا • وواقع الأمر أن كل الأعمال الفنية ـ سواء كانت جيدة ، أو رديئة أو عادية ـ لها على الأقل بعض خصائص أسلوب أو أساليب • وليس فى هذا مزية أو مثلبة ، ففكرة أسلوب معين هى طريقة وصف وتصنيف الأعمال الفنية ، لا تقييمها •

وعلى هذا النحو فان الأسلوب هو نوع من النمط الفنى ، ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى فى أنه يتضمن مجموعة متكررة أو مركبا متكررا من السمات فى الفن يتصل بعضها بالبعض الآخر ، وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، يمكن تكرارها وتنويعها فى منتجات كثيرة مختلفة • ومن ثم فان الأسلوب يمكننا من تصنيف ووصف هذه المنتجات كمجموعة أو تعاقب •

والأسلوب هو نمط مركب من الفن اذا قورن بنمط بسيط مثل « الصور الكبيرة » أو « الصور المستديرة » • ولكى يحدد الانسان أسلوبا من الأساليب تحديدا وافيا ، يجب عليه أن يذكر عددا من السمات ، ويشير عادة الى مختلف مكونات العمل الفنى المقصود ، وأجزائه ، وجوانبه • وبعض الأساليب تحدد على أساس سمات كثيرة : مثل مفهوم ولفلن عن الأسلوب الكلاسيكى وأسلوب الباروك Baroque وبعضها يحدد بصورة أبسط • والالمام السطحى بأحد الأساليب قد يدفع الانسان الى النظر اليه نظرة بسيطة أكثر مما ينبغى ، أى على أساس سمة واحدة فقط ، ومثل ذلك أن تنظر الى الفن « الرومانتيكى » كمجرد فن « عاطفى » أما الدراسة الأعمق فانها تكشف عن مجموعة من السمات أكثر تعقيدا ، ويرتبط بعضها بالبعض الآخر ، ولها أهميتها الكبرى فى فهم الطبيعة المميزة للأسلوب ، ووضعه التاريخى •

٢ ـ الأساليب الفترية ، الأساليب الفردية ، الأنماط الأسلوبية المتكررة :

يعـرف الأسلوب أو الطراز بأنه فترى أو تاريخى على اعتبـار أنه يظهر أساسا أو كلية فى فترة معينة من التاريخ ، كعصر النهضة أو عصر أسرة سنج Sung الملكية فى الصين • والأسلوب الفترى أو التاريخى يسمى ويحدد بالاشارة بنوع خاص الى فن تلك الفترة مثل « طراز عصر النهضة » أو « طراز لويس الخامس عشر » • وهذا المعنى يربط أيضـا بينه وبين مكان معين • وشـعب معين مفروض أنهما أنتجاه • وفى بعض الأحيان يشـير الاسم الى المكان كما فى قولنـا « الطراز الفلورنسى » أو « الفينتسى » ، والمعنى فى هذه الحـالة يتضمن الاشـارة الى الزمن الذى بلغ فيه هذا الطراز ذروته • والطراز التاريخى هو طراز تحقق فعلا ، غير أن المرء قد يتخيل طرازا فتريا لم يتحقق ، كما هو الحال فى قصة تحكى عن المستقبل • وفى بعض الأحيان تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب (الطراز اليابانى ، الطراز السكوذى) أو نسبة الى جماعة دينية أو ثقافية (الطراز البوذى أو الاسلامى) • وهكذا يكون لدينا طرز تاريخية من النوع القومى والنوع الدينى ومن أنواع أخرى ، وكلهـا تعنى أيضـا مكانا وزمانا على وجـه التقـريب • فطراز « العصر الحجرى القديم » له فترة طويلة ، أو مرحلة ثقافية طويلة ، بينما يشـير « طراز لاسكو » الى المكان الذى رسمت واكتشفت فيه رسـوم معينة فى العصر الحجرى القديم • وبعض الأساليب ، وخاصة طرز الملابس، تقتصر على طبقة اجتماعية ، أو نمط مهنى ، مثل طبقة النبلاء أو طائفـة رجـال الدين •

والأسلوب أو الطراز الفردى ، أى الذى يتميز به فنان واحد مثل ميكلانجلو ، هو أسـلوب تاريخى فترى لم يدم الا فترة قصـيرة جدا : والشعب المختص فى هـذه الحـالة يقتصر على شخص واحـد ، والفترة محدودة بحياته العملية • ومع ذلك فان هذا الأسـلوب يمكن أن يقلده

أناس آخرون ، وفى هذه الحالة تطول مدة بقائه ، أو يسترجع جزئيا • وهكذا نتحدث عن أسلوب ملتون أو أسلوب بيرون، وأسلوب جوتو Giotto أو شوبان • وأسلوب الفنان الواحد هو الى حد كبير نموذج أو أسلوب فرعى ينتظمه الأسلوب الفترى الأوسع الذى يعيش صاحبه فى زمانه ويسهم فى تاريخه (*) • وهذا الأسلوب يختلف من بعض النواحى عن أساليب الفنانين الآخرين الذين يعيشون فى ذلك الزمان وذلك المكان • وقد يختلف اختلافا كبيرا بحيث يبدو شاذا وثورة على الأسلوب السائد ، لا نموذجا له • والفنان يعمل فى العادة بأساليب مختلفة فى مختلف فترات حياته • وبعض الفنانين من ذوى البراعات المتعددة ـ مثل بيكاسو ـ يطورون سلسلة طويلة من مختلف الأساليب أو الأساليب الفرعية طوال مجرى حياتهم •

وفكرة أسلوب تاريخى معين انما تستنتج الى حد كبير من ملاحظة ومقارنة أعمال مختلفة من نفس الفنون أو من فنون متصلة ببعضها البعض اتصالا وثيقا (مثل الرسم ، والنحت ، والعمارة) وتنتمى الى نفس الفترة ، والمكان ، والشعب • وهذه الفكرة هى محاولة لوصف هذه الفنون بصورة جمعية من حيث أهم وأبرز سماتها ، بأن تطلق عليها اسما معينا (مثل باروك أو كلاسيكى) له دلالات عامة خاصة به •

وكذلك تطلق كلمة «أسلوب» أو طراز على مركب طريقة التفكير ، والسلوك ، والشخصية يكون قد ازدهر فى وقت معين وفى مكان معين عبر

(*) يقول كروبير «يمكن تعريف الاسلوب التاريخى بأنه النمط المتناسق للعلاقات القائمة بين التعبيرات أو المنجزات الفردية فى نفس الفن»
ص ٣٢ من كتاب Style and Civilization
وهنا يخطىء كروبير فى قصر الاسلوب على نفس الفن .

قارن مؤلف هوسر Philosophy of Art History (ص ٢٠٨) حيث يقول ان المعيار الاولى للاسلوب هو «اتفاق فيما يختص بعدد من السمات التى لها دلالتها الفنية بين الاعمال الفنية لمنطقة أو فترة ثقافية محدودة معينة» .
وهناك معيار آخر هو الانتشار الواسع لهذه السمات .

التاريخ : مثل تفكير رجل عصر النهضة وسلوكه وشخصيته . ومفهوم طراز « الباروك » يمكن تطبيقه لا على الفن وحده ، بل على السمات البارزة للثقافة الأوربية فى أى مجال وفى كل مجال خلال فترة الباروك. والأسلوب بهذا المعنى هو نمط مؤقت أو شكل مؤقت فى الثقافة ككل ، بما فى ذلك الفلسفة ، والعلوم ، والدين ، والحكومة ، والصناعة .

وبينما تنصرف فكرة أكثر الأساليب فى الفن الى فترة معينة ومكان معين وشعب معين ، الا أن بعض الأساليب لا تنصرف الى شيء من هذا . فمصطلحات مثل « كلاسيكى ، ورومانتيكى ، وزيفى ، وهزلى » تطلق على أعمال فنية تنتمى الى فترات وثقافات مختلفة . وقد يكون هذا صحيحا حتى اذا ربطنا بينها وبين فترة معينة بوجه خاص . ونحن نقرن « الأسلوب الرومانتيكى » خاصة بأوروبا فى مستهل القرن التاسع عشر ، ونقرن « الكلاسيكى » باليونان القديمة ــ وروما القديمة . غير أن هذه المفاهيم تطبق أيضا على الفن فى أوقات وأماكن أخرى اذا اتسم هذا الفن بالسمات الأساسية للرومانتيكية أو الكلاسيكية . أما الأسلوب الذى لا يقترن على وجه التحديد بأية فترة معينة فيمكن أن يسمى أسلوبا لا فتريا أو أسلوبا متعدد الفترات . ويمكن تسميته أيضا نمطا أسلوبيا متكررا .

وهناك طرق كثيرة أخرى شاع استعمالها للدلالة على الأساليب ، فنحن نسمع تعبير أسلوب قروى ، وأسلوب رسمى ، وأسلوب طليعى ، وأسلوب تجريبى ، وما شابه ذلك . وأى من هذه الأساليب يمكن أن يفهم بالاشارة الخاصة الى مكان معين وزمان معين (فالأسلوب الرسمى يشير الى مصر القديمة) ، أو يفهم بمعنى أوسع بحيث ينطبق على أنواع مماثلة من الفن فى أوقات وأماكن مختلفة .

وكثير من مثل هذه المفاهيم عن الأسلوب غامضة التحديد من حيث الأصل التاريخى للأسلوب ، ومن حيث السمة أو السمات التى تميزه ، ويبذل الآن مجهود لتمييز هذه الأساليب بصورة أكثر وضوحا وذلك

بتحديد كل اسم رئيسى من أسماء الأساليب على أساس فترة معينة ، ومكان معين ، وشعب معين ، وكذلك على أساس الفن أو الفنون ، والسمات المميزة • غير أن هذا العمل ينطوى على العديد من المشاكل الخاصة بالتسمية ، والحقيقة التاريخية ، والتحليل المورفولوجى •

٣ – الأساليب والأنماط التكوينية :

كل أسلوب أو طراز فترى هو طريقة مميزة لمعالجة أو تنويع واحد أو أكثر من الأنماط التكوينيـة الثـابتة • فالمقعد ومدخل المبنى هما من الأنماط النفعية التى تنحدر خلال الكثير من القرون ، والثقافات وأساليب الفن • وبوجه عام فان هذه الأنماط تنحدر بصورة أكثر استمرارا وثباتا من تحدر الأساليب التى تعتبر فى العادة أنواعا متغيرة قصيرة العمر من الأنماط • ويمكن أن تعالج هذه الأنماط بطراز روما الأمبراطورية ، أو بطراز قوطى ، أو بطراز البـاروك ، أو الروكوكو ، أو بطراز أسرة منج الملكية الصينية ، أو بالطراز الوظيفى الخاص بالقرن العشرين • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن عدد لا يحصى من الأنماط النفعية الأخرى ، مثل الفأس ، والسيف ، والخوذة ، والكوب ، والرداء • ورسم المنظر الطبيعى، وهو نمط تمثيلى ، يمكن أن يعالج بالطراز الهللينى القديم أو بطراز أسرة سونج الملكية فى جنوب الصين ، أو بطراز الكلاسيكية الجديدة فى القرن السابع عشر ، أو بطراز انطباعية القرن التاسع عشر • والمقال هو نمط ايضاحى فى الأدب ، والنشيد الدينى ، وأغنية الحب ، وأغنية العمل ، ورقصة الحرب ، والقصة الخرافية ، هى أنماط ثابتة فى فنون أخرى • والطرز المتعاقبة فى تاريخ شعب من الشعوب ، أو فى تاريخ الانسانية كلها ، يمكن اعتبارها طرقا لتحدر مثل هذه الأنماط التكوينية الثابتة مع التعديل التكيفى •

وفيما يختص بتاريخ الأساليب أو الطرز ، فان نمطا تكوينيا ثابتا مثل القصر (وهو نمط نفعى) ، أو الملحمة (وهى نمط تمثيلى) يعتبر

اطارا مرنا ، وأداة غير محددة للتطور الأسلوبى • وبحكم طبيعته الأساسية ووظيفته الجوهرية ينزع الى تطلب أجزاء وسمات أساسية معينة • فالملحمة تتضمن سلسلة من مغامرات أحد الأبطال ، والقصر يشمل أماكن سكنية فخمة ، وجدران واقية ، والخريطة تتضمن رسما صغيرا للتضاريس الجغرافية • ومن الناحية الأسلوبية فان النمط التكوينى هو شىء محايد ومرن نوعا ما ، على أساس أنه يمكن معالجته بشتى الطرق فى شتى الأوقات والأماكن ، وأن كثيرا من تفاصيله تعتبر اختيارية وقابلة للتغيير• فالى جانب مواصفاته الأساسية ، فان جماع شكله المادى تكونه المحددات الثقافية والفنية فى مكان معين ، وفترة معينة ، وشعب معين ، كما يكونه التراث الأسلوبى ، والفنان الفرد • وبعض الطرز يكاد لا يمكن تجنبها • وحتى اذا بذلت محاولة للاستغناء عن التكوين الأسلوبى كلية بقصر الشىء المنتج على جوهرياته الوظيفية المجردة ، فان هذه المحاولة تنتج نوعا خاصا من الطراز اذا تحققت بطريقة سليمة ثابتة • والفنانون الذين يقرنون فكرة الطراز بالتنميق أو بالمذهب التقليدى المحافظ ، ويرغبون تبعا لذلك فى تجنبها كلية ، قد يجدون أنفسهم رغم ارادتهم يخلقون طرازا جديدا يتسم بالوظيفية القاسية ، وربما يكون هذا الطراز قريبا من طراز وظيفى قديم•

والنمط التكوينى الذى يعمر طويلا ويكون واسع الانتشار ، مثل الفأس ، أو المقعد ، أو الشكل الانسانى المنحوت ، أو الحيوان المرسوم ، قد اعتورته تغيرات أسلوبية كثيرة بدرجة لا تجعله مرتبطا فى أذهاننا بأى طراز فترى واحد دون غيره • ولهذا نستطيع تحديده بصورة محايدة أكثر ، من حيث أساسياته غير الأسلوبية ، والعكس صحيح فى حالة أنماط كثيرة أخرى • فموسيقى الفوجيه Fugue ، مثلا ، تقترن اقترانا قويا بالموسيقار باخ وبالأسلوب البوليفونى (متعدد الأصوات Polyphonic الذى كان سائدا فى عصرى النهضة والباروك ، بحيث نستطيع اعتباره أسلوبا موسيقيا فتريا هو أسلوب الفوجيه ، كطور من أطوار الموسيقى البوليفونية التى كانت سائدة فى عصر الباروك• ومن وجهة النظر هذه ، فان

أى تأليف موسيقى لاحق يأخذ شكل الفوجيه يمكن اعتباره احياء للأسلوب البوليفونى الذى تدهور بعد الموسيقار باخ • والبوليفونية يمكن اعتبارها أيضا مكونا أو عنصرا متطورا فى الموسيقى ، يتاح لأى مؤلف موسيقى حديث ، ولا يقتصر على أية فترة واحدة ، ويمكن التركيز عليه فى حركة واحدة من سمفونية دون الحركات الأخرى •

ومن ثم فان الأساليب لا يمكن التفريق تفريقا حادا بينها وبين الأنماط والمكونات ، فكل هذه المفاهيم تتداخل فى بعضها بعضا لأن الظواهر التى تشير اليها يمتزج بعضها بالبعض الآخر امتزاجا شديدا • فموسيقى الفوجيه نفسها يمكن اعتبارها ، من الناحية المورفولوجية بدلا من الناحية التاريخية ، نمطا موضوعيا تكوينيا • وعلى هذا النحو فانها لا ترتبط بأية فترة واحدة بل أثبتت أنها قابلة للمعالجة المنوعة فى مختلف الأساليب ، كأسلوب باخ ، وموتسار ، وبيتهوفن ، وبراهمز ، وفرانك ، وريجر ، كما أن هناك فقرات من موسيقى الفوجيه فى مقطوعات سترافنسكى وبروكوفيف • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن السوناتا والسونيت كأنماط موضوعية • ومن وجهة النظر هذه فان السمات الأسلوبية تتضمن الطرق البارزة التى عالجت بها كل فترة من الزمن الفوجيه ، أو السوناتا ، أو السونيت • وفى موسيقى الفوجيه الحديثة يجدر بالمرء أن يلاحظ بوجه خاص اختلافاتها عن الطرق التى عالج بها باخ وهاندل هذا النمط الاطارى الأساسى • فقد كانت الأساليب الفردية التى اتبعها باخ وهاندل هى أعلى المراحل فى تاريخ البوليفونية كأسلوب فترى واسع المدى انتشر فى أوروبا من العصر القوطى المتأخر الى نهاية عصر الباروك ولم يتمثل هذا الأسلوب فى موسيقى الفوجيه فحسب ، بل تمثل أيضا فى القداديس الكنسية ، والترانيم الدينية ، والمدائح الغنائية ، والكونسرتات التى تعزفها فرقة موسيقية صغيرة لجمهور صغير ، وفى أنماط كثيرة ثابتة أخرى • وعندما يكتب براهمز قطعة من موسيقى الفوجيه مثل Variations on a Theme

فان هذه القطعة تظهر بعض السمات الرومانتيكية المتأخرة الى جانب السمات الموروثة من أساليب قديمة .

وكل أسلوب فنى هو حصيلة تفاعل عوامل كثيرة تشمل تلك التى فى البيئة الطبيعية ، والاجتماعية ، والثقافية ، وتأثير ذلك التفاعل على نمط ثابت واحد أو أكثر . فالتغيرات الأسلوبية فى المقعد ذى المساند تتأثر بالمواد المتاحة والمفضلة، كالرخام ، والعاج ، والبلوط ، وخشب الماهوجنى، والصوف ، والحرير ، والصلب والبلاستيك . وكذلك يؤثر فى الأسلوب ما هنالك من أحوال اجتماعية ، مثل القيود الاقطاعية التى تحدد فئة من يجلسون على هذه المقاعد أو تأثير الذوق النسوى لسيدات الطبقة الراقية. والمقال كنمط ايضاحى من الأدب يتأثر بالأيديولوجيات الموروثة ، وهكذا أثرت الأفكار اليونانية فى كتابات شيشرون والأفكار الرومانية ، فى كتابات الكاتب الفرنسى مونتين ، وليبرالية عصر التنوير فى فولتير وهيوم . والمقال كنمط يشكل نفسه مع هذه الأجواء الفكرية المتغيرة ، ومع ما يتصل بها من وسائل التعبير الشفوى ـ الكلاسيكية الجديدة ، أو الرومانتيكية ، أو الطبيعية ، أو غير ذلك . وشخصية الفنان وقدرته هما من بين محددات الأسلوب فى كل حالة ، غير أن هاتين أيضا تتأثران بالأحوال الثقافية وتبرزان أساليب تاريخية عن طريق وسائل أخرى غير وسائل الفن ، فهؤلاء الرجال الذين ذكرنا أسماءهم كانوا يمثلون عصورهم فى كل أساليب حياتهم وطرق تفكيرهم وشعورهم كما كانوا يمثلونها فى مقالاتهم سواء بسواء . فالمتتالية الموسيقية الراقصة ، والسوناتا ، والسمفونية ، والكنشرتو ، والرباعيات الموسيقية ، وغيرها من الأنماط الموسيقية الموضوعية ، كل هذه الأنماط عالجها بأساليب مختلفة كل من هايدن ، وبيتهوفن ، وشومان ، وديبوسى ، وشونبرج ، وبروكوفيف .

ومن العناصر الجوهرية لكل أسلوب ، وللنمط الثقافى الذى يزدهر فيه أن أنماط ثابتة معينة تميز التركيز عليها وتطويرها ، على اعتبار أنها

مجريات رئيسية للدوافع والاهتمامات المؤقتة ، بينما تهمل أنماط أخرى، فتظل ساكنة أو ضامرة • وهذه العملية وأسبابها هى أشياء غير مقصودة وغير مفهـومة فى زمانها ، وحتى اذا تأملنـاها الآن ـ كأشـياء ماضية فمن الصعب علينا أن نجد لها تفسيرا • ولكن كنتيجة لها فان أسلوب الفن فى وقت ومكان معينين يمارس دائما ، ويتذكره الناس من الناحية التاريخية، على اعتبار أنه أسلوب يقترن خاصة بفنون وأنماط تكوينية معينة• فالطراز القوطى ، من وجهة نظر المؤرخ الحـديث ، هو الطراز الذى تختص به الكاتدرائية ، الى جانب أنواع الأثاث والمخطوطات التى تتصل بها• وهكذا تتميز الفنون البصرية الساكنة عندما نتأملها كأشياء ماضية ، بأنها صمدت بصورة أكثر بروزا من تميز الموسـيقى ، والمسرح ، والرقص ، والأدب الشفوى ، وذلك راجع جزئيـا الى متانتها • ولو أننـا استطعنا اعادة بنـاء الأحقاب الثقافية الماضية بصورة أكمل ، لرأينـا فنونها فى وضع مختلف بعض الاختلاف •

٤ ـ السمات والسمات الفرعونية الأسلوبية

قد يظهر الأسلوب ، ومن ثم السمات التى تكونه ، فى أى فن أو أى وسيط لهذا الفـن ، وقد يتكون الأسـلوب من ســمات بصرية ، أو سمعية ، أو سمات نحس بها بالحواس الدنيا • وتتجلى الأساليب فى الطهى والملبس ، وفى الفنون الجميلة والنافعة ، وفى المجالات الثقافية خارج نطاق الفن • والسمات التى تشكل الأسلوب قد تعرض عرضا مباشرا (كاللون البنى فى تلوين الخشب والجلد) أو يوحى بها (كما فى الوصف الأدبى لهذه المواد) • والنزعة الى استخدام درجات مختلفة من اللون البنى هى سمة أسلوبية يتسم بها الرسام رامبرانت Rambrandt ومدرسته بينما استخدام ألوان متباينة وأكثر بريقا هو ســمة أسـلوبية يتصف بها مونيه والانطباعيون •

وبوجه عام فان السمة الأسلوبية تعتبر سمة تميز بصفة خاصة أسلوبا معينا وتستخدم كاحدى المواصفات فى تحديد هذا الأسلوب • وفى عمل فنى معين فان سمة واحدة هى التى تحدده بوصفه نموذجا لأسلوب معين أو أساليب معينة • ولقد رأينا أن تحديد أسلوب من الأساليب يحتاج الى عدد كبير نسبيا من مثل هذه المواصفات ، ولا يمكن أن يقتصر على سمة واحدة مثل الأحمر ، الفاقع أو الثابت ، أو الواقعى ، أو الهندسى • ومع ذلك فان وجود سمة واحدة من مثل هذه السمات لا تكون متفقة أساسا مع أسلوب معين ، قد يكفى لاظهار أن العمل الفنى الذى تظهر فيه هذه السمة لا ينتمى الى ذلك الأسلوب ، ولا يمكن أن يكون قد صنع فى المكان والزمان اللذين نشأ فيهما هذا الأسلوب • فالدائرة اللامعة ، ذات اللون الأزرق غير المموج ، فى أحد رسوم رامبرانت ، قد تبدو شيئا متناقضا ورغم أن بعض الأساليب تسمى ، بقصد الاختصار ، على أساس سمة واحدة ، مثل الأسلوب « الهندسى » ، أو الأسلوب « الحيوانى » أو الأسلوب « أحمر الشكل » ، الا أن هناك سمات أخرى يكون مفهوما دائما أنها تقترن بهذا الأسلوب • ومثل هذه السمات قد تشير الى مكونات ووسائل تكوين مختلفة : فقد تشير مثلا الى السمات الخطوطية للزهريات الحمراء ، أو الى وضع الأشكال الحيوانية ومسخها •

وثمة سمات أسلوب معين تعتبر نمطية وجوهرية أكثر من غيرها ، كالأقواس المدببة فى العمارة القوطية مثلا ، وهذه السمات تكون أكثر تعبيرا عن روح الأسلوب ـ وأكثر لزوما لتقرير ما اذا كان العمل الفنى ينتمى الى ذلك ـ الأسلوب • وهى سمات دائمة وحاسمة نسبيا فى عملية تصنيف الأعمال الفنية على هذا النحو ، بينما تعتبر سمات أخرى أقل لزوما وأكثر تغيرا ، وبعض السمات تظهر فى الأسلوب فى أغلب الأحيان، ولكنها لا تظهر دائما أو بصفة ضرورية ، فالزافرات **Flying Buttresses** هى من خصائص بعض أقسام الطراز القوطى ، ولكنها ليست عامة أو

ضرورية فى كل العمارة القوطية ، وهى يتميز بها الطراز القوطى الفرنسى أكثر من الطراز القوطى الايطالى •

وليست كل سمات عمل فنى سمات أسلوبية ، بل يقتصر ذلك على تلك السمات التى تميز هذا العمل الفنى بوصفه نموذجا لأحد الأساليب ، أى تلك التى يشترك فيها مع أعمال فنية كثيرة أخرى من الأسلوب نفسه ، والتى لا تظهر الى أى حد كبير فى الأساليب الأخرى • وهناك بعض السمات فى عمل فنى تكون موضع اطراء وتقدير شديدين ، وتبدو للعين غير المدربة أكثر السمات بروزا ، غير أنها قد لا تكون أسلوبية بصورة مؤكدة ، وذلك لأن أغلب السمات الأسلوبية لهذا العمل الفنى هى التى تظهر فى نماذج أخرى من الأسلوب نفسه • أما أبرز السمات وأهمها فى عمل فنى ، فكثيرا ما يمكن وصفها بأنها طرق غير عادية لتنويع أسلوب مألوف ، أو لاعطائه لمسة أصيلة ، أو لتحقيق امكانياته الى مدى لا تبلغه نماذج أخرى • أما السمة الفريدة تماما فانها تلك التى لا تكون أسلوبية ، غير انه من الصعب أن نتخيل واحدة من هذا النوع • والسمة التى تظهر فى كثير من مختلف الأساليب بحيث لا تكون سمة مميزة لأى منها تعتبر سمة لا أسلوبية : ومثل ذلك مجرد تشكيل الحجر لتمثيل الجسم الانسانى، أو استخدام الايقاع والميلوديا فى الموسيقى • فالاختيار ، والوحدة ، والتباين بصورة عامة لا تعتبر أسلوبية ، غير أن قدرا معينا أو نوعا معينا من كل من هذه الأشياء يمكن أن يكون كذلك •

وعندما يتشابه أسلوبان من ناحية معينة ــ كأن يتضمن خطوطا وسطوحا منحنية ــ فلا بد من التفريق بينهما من حيث الدرجة ، أو الكمية، أو من حيث أى اختلاف بسيط آخر ، وربما يكون هذا الاختلاف فى طريقة الجمع بين هذه الخطوط والسطوح • فالأثاث الذى من طراز لويس السادس عشر أكثر استقامة من الأثاث المصنوع على طراز لويس الخامس عشر ، ويستخدم الشعراء الكلاسيكيون والرومانتيكيون على السواء صورا

خيالية مستمدة من الطبيعة ، ويعبرون عن العواطف فى قصائدهم ، وللتفريق بين أسلوب هؤلاء وهؤلاء ، فان بعض العلماء يحصون عدد المرات التى يستخدم فيها نوع معين من الصور أو يعبر فيها عن نوع معين من العواطف ، ويعقدون مقارنة بينها • ويمكن أن تتبع الطريقة نفسها فى الموسيقى ، فيحصى ما يتكرر فيها من تنافرات وتحويرات معينة وتعقد مقارنة بينها ، ومثل هذه الفروق يمكن قياسها وتقديرها الى حد ما • وكثيرا ما يصف النقاد السمات الأسلوبية على أسس كمية تقريبية ، كأن يكون أسلوب الرسام متسما بكثير أو قليل من الخطوط المنحنية ، أو كأن يكون فى أسلوب الكاتب نزوع كثير أو قليل الى أن يضفى على الحيوان والنبات شيئا من المشاعر الانسانية • ويستخدم رامبرانت ، بوجه عام ، ألوانا متباينة أقل من روبنز ، ومن الصعب ، ولكن ليس من المستحيل ، أن نقيس هذه الظاهرة من الناحية الاحصائية • وهناك صعوبة أكثر من ذلك فى تقدير كثير من السمات التى يتضمنها الأسلوب عندما تكون سمات « روحانية » أو « مثالية » وكذلك يصعب جدا تقدير تأثيرها الجمالى ، واذا حاول المرء أن يفعل ذلك فانه يتعرض لخطر ادخال اتجاهاته وعاداته الفكرية الخاصة فى الأسلوب ، وبهذا يكسبه من المعانى ما يختلف كل الاختلاف عن معانيه الأصلية •

وتحديد أسلوب من الأساليب لا يشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمعنى المدرك ، بل يشمل أيضا سمات المواد ، والأدوات ، وطرق الأداء التى قد لا تظهر مباشرة فى المنتج النهائى ، وهذه السمات ينبغى استنتاجها من السمات المحسوسة والمدركة بمساعدة معلومات خارجية • ومثل هذه المعلومات تعتبر ضرورية للأنثروبولوجى فى مقارنة طرز الأدوات أو الأوانى الفخارية • ويتأثر الطراز فى كل مراحل الثقافة بالمواد ، والأدوات ، وطرق الأداء المتاحة للانسان فى مكان وزمان معينين• غير أن الناس فى الحضارة الحديثة يميلون الى التفكير مقدما فى أنواع الشكل والطراز التى يريدون انتاجها ، ثم يستوردون أو يبتدعون المواد

والوسائل اللازمة لذلك الغرض • والأفكار التى يكونها الناس عن الشكل والطراز المرغوب فيهما تحدد بصورة أكثر مادة الأشياء وطريقة صنعها • وتحاول بعض الأساليب اخفاء طبيعة المادة الخام والعملية الفنية المستخدمة، بينما تحاول بعض الطرز الأخرى تأكيدهما وتكييف الشكل معهما • وفى استطاعة الصانع أن يخفى ما لا يرغب فيه من السمات المحسوسة للمادة ويضع غيرها فى مكانها ، فالخشب الطبيعى كثيرا ما يختفى فى أثاث الروكوكو وراء الطلاء ، أو النقش أو التطعيم • أما السمات المحسوسة المعينة التى يراد اظهارها ، والتى لم يكن مستطاعا فيما مضى انتاجها الا بواسطة مواد أو عمليات معينة ، أصبح من الممكن الآن تقليدها بدقة متزايدة ، فمظهر اللون المائى على الورق أصبحنا الآن ننتجه بواسطة الطباعة ، ومظهر السطح الحجرى أو البرونزى أصبحنا الآن نقلده على قوالب الملاط • كما أن الراديو والفونوغراف يخرجان الآن نغم الكمان والأصوات البشرية • ومن الناحية الجمالية فان الصفات التى ندركها أهم من الصفات المادية ، وهذه السهولة فى تغيير وابدال المادة أو الوسط المادى لها أهميتها فى فهم الأساليب الحديثة •

وبعض السمات والأنماط فى الفن تستطيع الحواس ادراكها بصورة مباشرة أكثر من غيرها ، وبعضها يخضع للقياس وبعضها لا يمكن قياسه وفكرة الطراز التى تقوم فقط على السمات التى يمكن قياسها ، كما هى الحال فى حجم آنية من الصلصال ، وشكلها ، وزخرفتها الخطوطية ، وتكويناتها السطحية ، هذه الفكرة هى أقرب الى المستويات العليا للعلم الدقيق من الفكرة التى تتناول ايحاءات معنوية كالروحانية ، والرومانتيكية والتشاؤمية • غير أننا بدون هذه الأشياء الأخيرة لا نستطيع أن نكون فكرة عن الأسلوب تصلح لدراسة أنماط الفن المتحضر الأعلى تطورا • ولكى نفهم فهما أعمق « روح » أسلوب من الأساليب ، الى جانب أعمال فنية معينة ، يجب أن نأخذ فى اعتبارنا المعانى المجردة ، والتعبيرات العاطفية ، بقدر ما يستطاع استنتاجها فى شىء من الثقة كمعان وتعبيرات استقرت من

الناحية الاجتماعية فى الثقافة التى ندرسها • فالأفكار التى تكونت عما هو جميل وما هو غير جميل هى معان مستقرة ، كما فى صورة تمثل أفروديت وهيفيستوس (*) ، أو فى مقطوعة شعرية عنهما • ومن ثم فان الايحاءات التقييمية والعاطفية فى العمل الفنى نفسه يمكن أن تكون سمات أسلوبية ، ولكن لا تكون كذلك المشاعر الشخصية نحو العمل الفنى أو الأسلوب الذى تتناوله • والأسلوب الأدبى يتألف الى حد كبير من سمات أو معان موحى بها ، تنقلها الى الانسان رموز شفوية • وحتى اذا قرىء عمل أدبى قراءة صامتة فان أصوات الكلمات يوحى بها النص ويتخيلها القارىء • ومن ثم فان السمات المميزة فى الصوت أو المعنى يمكن أن تكون أسلوبية•

وليس الأسلوب بالشىء المنفصل عن المعنى أو المحتوى ، رغم أن الاثنين يمكن التفريق بينهما من حيث النظرية ومن حيث التحليل المورفولوجى • ومن الخطأ أن نظن أن مجموعة معينة من الأفكار أو مادة الموضوع الممثلة يمكن التعبير عنها فى أساليب مختلفة مع تغيير سطحى فقط، كما يلبس الانسان مجموعة مختلفة من الملابس • ذلك أن عناصر معينة قد تثبت وتبقى خلال التغير ، غير أن تغيير شكل التعبير الشفوى أو البصرى ، لا بد أن يغير الأفكار والمشاعر الموحى بها الى حد ما • فمن السمات الهامة للأسلوب فى أغلب الفن الأوروبى فى العصر الوسيط ، أن يكون فيه محتوى دينى قوامه أفكار ، وصور ، واتجاهات دينية مسيحية تتناول الحياة الآخرة • ويتطلب التحليل الأسلوبى دراسة العلاقة بين هذه الأشياء ، وبين سمات الفن الحسية الأكثر وضوحا ، لكى تتبين التوافق أو التنافر القائم بينهما •

وينبغى أن نأخذ بشىء من هذا النوع مع الحرص اللازم فى كل المحاولات التى تهدف الى تشخيص دقيق للأساليب الحديثة المتحضرة •

(*) اله النار وصنع المعادن فى الميثولوجيا اليونانية .

المترجمة

ولا يصدق هذا على البحث الأسلوبى فى علم الأنثروبولوجيا وعلم الأركيولوجيا حيث تبدو مثل هذه التفسيرات عادة شيئا ذاتيا أكثر مما ينبغى • وهذا الاجراء يستلزمه أن مجال المعانى المترابطة فى الفن الحديث والحضارة الحديثة ، وكذلك تعقدها وتنوعها ، هى أكثر بكثير منها فى ثقافة ما قبل التاريخ • (ولقد بذلت بعض المحاولات لاستبعاد مثل هذه المعانى المترابطة عن الفن الحديث ، غير أنها لم تنجح نجاحا كبيرا) • ومع أننا لا نعرف بالتفصيل ما هى المعانى المترابطة التى كان يوحى بها فن ما قبل التاريخ لصناع ذلك الفن ، ومع أنه ينبغى علينا أن نفترض تطورا عظيما فى هذا الاتجاه فى العصور المتأخرة من العصر الحجرى القديم ، فمن المحتمل أن الفن المتحضر هو بوجه عام أكثر تعقيدا وتنوعا من الفن البدائى من حيث العوامل المعروضة والموحى بها • ومن ثم فان بعض الوصف للمعانى الثقافية والصفات العاطفية للأسلوب هو شىء أكثر ضرورة ، وأكثر قابلية للاثبات والتأكيد فى دراسة الفن المتحضر ، منه فى دراسة الفن البدائى القديم •

والسمات والمصطلحات التى تتضمن معنى التقييم أو التعبير عما نحب وما نكره ، لا تصلح جيدا لتحديد أسلوب من الأساليب ، لأنها ذاتيه وجدلية أكثر مما ينبغى • فكلمات مثل جميل وقبيح ، ومستحب وكريه، وفخم وشديد الزخرفة ، مع أنها تناسب التقييم النقدى ، الا أنها لا تناسب عادة الوصف العلمى للأساليب والأعمال الفنية • وقد تصبح كذلك فى حالة واحدة فقط وهى اذا اكتسبت هذه الكلمات معنى خاصا يمكن اثباته موضوعيا • «فالجمال» مثلا يمكن تحديده أو تعريفه ، لا كقيمة جمالية رفيعة ، بل كمطابقة للقواعد اليونانية الخاصة بالتوازن ، والتناسب ، والتناسق الكلاسيكى • وهذه كلها أشياء لا تزال غامضة وجدلية بعض الشىء ، ولكنها أكثر تأثرا بالملاحظة الموضوعية المتبادلة ذاتيا •

والأذواق تتغير نحو الأساليب أو الطرز ، بحيث أن الطراز القوطى

وطراز الباروك قد يبدوان « تنميقا مفرطا » فى وقت من الأوقات دون أوقات أخرى • ويستطيع الانسان أن يتبين قدرا كبيرا أو قليلا نسبيا من السمة البادية له دون أن يقول أكثر من اللازم أو أقل من اللازم • وينبغى أن يحدد الأسلوب موضوعيا وبعد ذلك يستطيع الناقد أن يقيمه بأية طريقة يراها مناسبة • وثمة أسماء كثيرة من السمات الأسلوبية مثل «ثقيل» و « جاف » ، « ومكتظ » وغيرها ، تستعمل غالبا بمسحة تقييمية ، وعلى ذلك ينبغى أن نحاول تجنب هذا الأمر فى الوصف الموروفولوجى •

ومن المستحيل أن يحدد الانسان أسلوبا من الأساليب على أسس موضوعية بحتة ، أو يصف عملا فنيا دون أن يورد تجربته الذاتية الخاصة فى ملاحظة هذا العمل الفنى ، بل ان الوصف القائم على أساس الصفات الحسية المباشرة مثل أحمر وأزرق ، ومربع ومستدير ، انما يتضمن عنصرا ذاتيا • فاذا وصف خط بأنه متموج ، أو متدل ، أو ثابت ، أو حاسم ، أو متعرج ، أو متوازن ، فان هذا الوصف يعكس بعض الشىء ما لدى المشاهد من استجابات أكيدة أو خيالية • ومن المحتمل أن يزداد العنصر الذاتى عندما يحاول الانسان وصف ما فى عمل فنى من مشاعر موحى بها ، واتجاهات عاطفية ، ومعتقدات واستنتاجات مضمرة ، بكلمات مثل متوتر ، وهادىء ، وجامح ، وشارد ، وموحد ، وانفعالى ، وفاتر ، وصارم ، وكئيب ، وعاطفى ، وساخر ، وتقشفى ، وأفلاطونى جديد ؛ وما شابه ذلك • واذا لم يفعل الانسان ذلك الى حد ما ، فانه لا يستطيع أن يضمن الوصف ما يبدو أنه من بين أساسيات الفن ، وذلك من وجهات نظر علم الجمال وتاريخ الفن • غير أن هناك طريقا وسطا بين وصف هذه الأساسيات وصفا موضوعيا بقدر الامكان ، وبين تركيز الانسان على استجاباته العاطفية الخاصة ومفضلاته الشخصية • وهذه مشكلة لا تواجه النظرية الأسلوبية فحسب ولكنها تواجه أيضا كل كاتب عن تاريخ الفن وتحليله المورفولوجى •

وفى استطاعة العيون والآذان والعقول الخبيرة أن تفعل الكثير فى وصف تلك الجوانب الفنية التى يمكن للحواس أن تدركها مباشرة ، أو التى يمكن نسبها الى الشىء الموصوف كمعان ثابتة من الوجهة الثقافية • ويستطيع الانسان أن يدخل فى هذه الجوانب الفنية ، كأساسيات لأسلوب من الأساليب ، أية مجموعة من مجموعات السمات الرئيسية التى سبقت مناقشتها : أى تلك التى تتعلق بوسائل الانتقال (المعروضة والموحى بها)، وبالتنظيم المكانى الزمانى والسببى ، وبالمكونات الأولية والمتطورة ، وبطرق التكوين •

ولقد صنفت السمات الأسلوبية بطرق كثيرة • فالعالم كروبير يميز ثلاثة عناصر يتركب منها الأسلوب فى الفنون الجميلة التمثيلية ، أولها المادة الموضوعية التى يتناولها الفنان ، وثانيها مفهوم الفنان عن الموضوع ، بما فى ذلك الجو العاطفى للموضوع وطابع قيمته ، وثالثها الشكل الفنى الخاص وطريقة التنفيذ ـ أى أسلوب الفنان الكتابى ، أو ايقاعه الموسيقى ، أو لمسة ريشته (*) •

وأنواع السمات التى لها أعظم دلالة فى تحديد الأساليب تختلف اختلافا كبيرا بين فن وفن ، وبين أسلوب وأسلوب • ففى بعض الأحيان تكون المادة وطريقة الأداء هما البارزتان والمؤثرتان فى تحديد الشكل الكلى ، ولا تكونان كذلك فى أحيان أخرى • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن مادة الموضوع الممثلة والوظيفة المنفعية • ومما يعتبر جزءا متكاملا لبعض الأساليب أن تضفى وزنا خاصا على موضوع لوحة أو على وظيفة قطعة من الأثاث أو البناء ، فالصورة التى تمثل دفن المسيح يمكن رسمها

(*) ص ٣٠ من كتاب Style and Civilization وقد وضع Meyer Schapiro ثلاثة « جوانب فنية » يشير اليها عادة وصف أحد الأساليب ـ عناصر الشكل أو التصميم الرئيسى كالاقواس المستديرة أو المدببة ، علاقات الشكل (مثل طرق الجمع بين التصميمات الرئيسية) والصفات التعبيرية وغيرها (مثل بارد ، ودافىء ، ومرح ، وحزين) •
انظر «Style» in Anthropology Today ص ٢٨٩ •

بأسلوب مختلف يراعى فيه قدر أكبر من الجدية • عن صورة مولده أو صورة عرس قان الجليل ، والسيف أو أية أداة أخرى لها وظيفة حربية هامة يمكن تشكيلها تشكيلا أكثر صرامة من عصا أو صولجان للزينة • ويميل العصر الذى نعيش فيه الى التركيز على الوظيفة المنفعية ، والى اعتبار أى نقص فى الاتساق بين الشكل وبين الوظيفة أو مادة الموضوع كأنه عمل خطأ • غير أن هذا الاتجاه نفسه يعتبر سمة أسلوبية • وفى بعض العصور (مثل عصر الروكوكو) ، وبين بعض الفنانين ، كان هناك اتجاه أكثر الى تجاهل المستلزمات العادية التى يتطلبها النمط الوظيفى أو التمثيلى ، والى معالجة كل أنواعها فى أسلوب واحد تقريبا ، فالأعمال الفنية المتأخرة التى أخرجها فان جوخ تعالج مواضيع كثيرة بأسلوب متشابه • وهذا الفصل الواضح للأسلوب عن الموضوع أو الوظيفة يمكن أن يكون فى حد ذاته سمة أسلوبية • ومن ثم فان المرء قد يشعر بأن الأسلوب (بمعنى محدود للكلمة) لا يشمل كل العمل الفنى ، ولكنه يعتبر جزءا منه ، منفصلا ومستقلا بعض الشىء عنه ، كما فى وضع حلية سطحية فوق سيف أو درع • وهناك فى العادة سبب وراء هذا الفصل غير مجرد الافتقار الى القدرة الفنية• ففنان مثل فان خوج قد يتأثر بمشاعره الداخلية ، وباهتمامه بصفات معينة للون ولمسة الريشة بحيث تبدو له الفروق فى مادة الموضوع الخارجية شيئا لا أهمية له • ومن الجائز أن يكون السيف أو الدرع ، فى بيئة مرفهة وآمنة نسبيا ، قد فقد فعلا ما كان له سابقا من ضرورة وظيفية ملحة وأصبح هو نفسه حلية أكثر من أن يكون سلاحا • ومواضيع الرسوم الدينية أصبح الناس وعلى الأقل رعاة الفن لا ينظرون اليها بصورة جدية جدا ، بحيث أصبحت الموضوعات الحزينة والسعيدة ، والدينية والدنيوية ، مجرد وسائل لأسلوب يتسم بأنه فى روحه أسلوب جمالى يهتم بالزينة فى المقام الأول • فليس

هدف التحليل الأسلوبى تقييم مثل هذه السمات بل وصفها ، ووصف علاقتها بما يحيط بها من اتجاهات وظروف اجتماعية ، اذا كان ذلك ممكنا .

والسمة فى الشكل والأسلوب الجمالى ليست وحدة أو عنصرا مستقلا ومنفصلا ، يستطيع الاحتفاظ بذاتيته دون تغير فى مجموعات مختلفة ، بل هى وليدة التحليل الحسى والعقلى ، وتوجد دائما فى شكل أو كيان كلى ، كبير أو صغير . ففى كيان كبير مركب ، مثل الصورة أو السمفونية، يستطيع المشاهد أن يميز كيانات أو أشكالا أصغر وأبسط ، كاجتماع الأشكال والألوان الذى يكون وجها انسانيا فى مجموعة من الناس ، أو الجمع بين طبقة الصوت والسمات الايقاعية التى تكون شكلا موسيقيا ميلوديا . وأية سمة مثل احمرار اللون أو تنافر النغم تتأثر بعض التأثر بما يحيط بها ، فقد يبدو اللون مشرقا أكثر أو قاتما أكثر ، أو يبدو النغم أكثر أو أقل تنافرا تبعا للوسط المباشر والكلى الذى يحيط به فى العمل الفنى .

ومن ثم فان وصف أسلوب من الأساليب ـ فى صورة مجردة أو كما يتمثل فى عمل فنى ـ لا يمكن أن يكون مجرد سرد لسمات منفصلة، بل يجب أن يبين طريقة الترابط بين السمات فى العمل الفنى كله ، وفى أجزائه الكبيرة ، وفى الأجزاء الأصغر داخل هذه الأجزاء الكبيرة . فالأحمر والأزرق يختلفان اختلافا كبيرا اذا ظهرا كخطوط صغيرة داخل نسيج مبرقش ، أو كأجزاء صغيرة متساوية داخل تصميم نسيجى مركب، أو كمساحات كبيرة متباينة من الأحمر والأزرق الصافى . ويختلفان أيضا اذا عرضا عرضا كزخرفة بحتة أو كتفاصيل رمزية فى شعار أسرة نبيلة. وثمة شىء جوهرى فى مفهوم الأسلوب ، وهو طريقته الخاصة فى الجمع بين الأجزاء المادية الملموسة والسمات الداخلة فيها ، بحيث تحدث تأثيرا كليا واضحا مميزا . ومع أن هذا الجمع يختلف الى حد ما فى كل عمل فنى معين وفى كل أسلوب فرعى ، الا أنه يستطيع الابقاء على شىء من

الذاتية والطابع فى الأوساط المختلفة بحيث يمكن استخلاصه ، وتسميته ، وتمييزه • ويمكن أيضا أن يكون هناك فرق محسوس بين الأسلوب فى شكله الخالص البحت ، وحين يظهر فى أمثلته النموذجية الأصيلة ، وبين الأسلوب نفسه اذا ظهر فى أشكال مختلطة ، غير خالصة وغير نموذجية•

ومن الناحية العملية فان أية سمة أو أى نمط - حتى تلك السمات أو الأنماط التى تعتبر عادة بسيطة وأولية ، يمكن تحليلها سيكولوجيا الى مجموعة صغيرة من السمات الفرعية التى يتصل بعضها بالبعض الآخر ، فأية حالة معينة من اللون الأحمر يمكن تحليلها الى درجة معينة من اللون من حيث الحدة أو الكثافة ، ومن حيث التألق أو الأشراق • والفروق الدقيقة التى تنشأ من تنويع الألوان بهذه الطرق قد تكون أو لا تكون ذات أهمية فى تحديد الأسلوب • وعندما يريد الانسان أن يصف التباين الشديد فى الأسلوب بين التصوير الكلاسيكى وتصوير الباروك ، ففى مقدوره أن يستخدم مفاهيم ولفلن عن « الخطوطى » و « التصويرى » كسمات مفردة أولية ، ولكنه اذا أراد المقارنة بين رسامين يصوران بأسلوب الباروك مثل روبنز وفرمير Vermeer فقد يكون من المهم أن يفرق بين مختلف عناصر الأسلوب التصويرى ومكوناته • وهذا مافعله ولفلن بصورة عامة فى تحديداته الموجزة للثنائيات المتعارضة الخمسة (*)• والسمة التى تسمى « تصويرية » Painterly هى نفسها نتيجة مشتركة لسمات فرعية مثل « انخفاض أهمية الخط Depreciation of Line و « اندماج الأشياء » ، « فهم العالم على أنه صورة متغيرة » ، وقد يعرض فنانان تصويريان هذه السمات الفرعية بدرجات متفاوتة •

والفرق بين السمات والسمات الفرعية هو فرق نسبى فقط ، وهو

(*) أنظر المقدمة ص ١٤ لكتاب Principles of Art History (نيويورك ١٩٣٢) • وقارن مناقشة هذه الثنائيات التى وردت فى كتاب Four Stages of Renaissance Style لمؤلفه ويلى سيفر Wylie Sypher (ص ١٩) حيث يقول عنها « انها متناقضات فى دراسة تطور أساليب عصر النهضة » •

وسيلة لتصنيفها بطريقة منتظمة بعض الشيء ، وليس من الضرورى أن تكون السمة الفرعية أصغر من السمة أو أقل أهمية ٠

٥ ـ حيز الأسلوب التاريخى أو توزيعه :

كل أسلوب تاريخى ، باعتباره مجموعة سمات تتكرر فى أعمال فنية معينة ، له حيزه المعين أو المجال الذى يظهر فيه ٠ وهذا هو نطاق المكان، والزمان ، والثقافة الاجتماعية الذى ينتجه ويستخدمه ، أو أنتجه واستخدمه ٠ ويسمى هذا النطاق أيضا « منبت الأسلوب » ـ أى المكان والزمان اللذان ينشأ فيهما أسلوب أو عمل فنى ، والشخص أو الأشخاص الذين أنتجوه ٠ وقد يكون موطن الانتاج هو نفسه موطن الاستعمال ، أو يكون موطنا مختلفا جدا ، كما هى الحال عندما يصنع نوع من الفن فى اقليم ما لكى يصدر الى اقليم آخر ، أو يكون من صنع رجال أو نساء ، أو طبقة اجتماعية معينة ، لكى يستخدمه الجنس الآخر أو تستخدمه طبقة اجتماعية أخرى ٠ وكثيرا ما توجد أعمال فنية « كقطع تجارية » بعيدا عن منبتها الأصلى ، والجماعة التى تصنع الأسلوب قد تبقى فى مكان معين ، أو تتجول فى أماكن بعيدة مثل الشعب الكلتى٠ وقد ينشأ الأسلوب فى مكان ما ، ثم ينتقل الى مكان آخر ، ويزول فى المكان الأول ٠ وهذه هى مجالاته الرئيسية والثانوية ٠

وفى حضارتنا الحديثة يتغير توزيع الأساليب تغيرا سريعا ، ثم هو يتغير اجمالا بسرعة متزايدة ٠ ومن الأسباب التى تسهم فى هذه الظاهرة سرعة الاتصال ، والمغامرة التجارية ، وتقلب الأذواق الذى يدفع الى رغبة دائمة مستمرة فى التجديد ٠ وفى الحضارات الراقية ، وخاصة فى عصور الفردية ، يوجه اهتماما أكثر الى الفنانين الأفراد وأساليبهم ، ويميل الناس الى النظر الى الفن كشىء يتقدم أو ينبغى أن يتقدم ٠ ولم يكن الفن القديم والوسيط فنا عديم الشخصية كما يظن فى بعض

الأحيان ، غير أن التركيز على الأصالة والتعبير عن الشخصية الفردية كان أقل مما هو فى العالم الغربى المعاصر • والفنانون أنفسهم هم الآن أكثر وعيا بأساليبهم ، وأكثر تلهفا على استنباط أساليب جديدة مميزة تفضل الأساليب القديمة ، أو تختلف عنها على الأقل •

عندما يلقى أحد الأساليب ترحيبا ورواجا فانه ينمو ، وينتشر بطرق مختلفة ، ثم يتدهور وينكمش • ويمكن بالرسوم البيانية ايضاح ما يعتوره من تغيرات فى عملية التوزيع ، أو توزيعه فى أى وقت معين ، كما يفعل البيولوجيون لايضاح توزيع أنماط معينة من الكائنات الحية أو حفرياتها ، وكما يفعل علماء الأنثروبولوجيا لبيان توزيع أنماط معينة من الفأس أو الآنية الصلصالية •

ويمكن وصف توزيع أحد الأساليب ، وما يطرأ عليه من تغيرات، بطرق مختلفة ، فللأسلوب حيز ثقافى معين ، وحيز اجتماعى ، وحيز جغرافى ، وحيز زمنى • وقد يتغير ويختلف عن أساليب أخرى فى أى من هذه النطاقات ، أو فى كلها معا •

(أ) ففى النطاق الثقافى قد يحدث التغير والاختلاف من حيث ظهور الأسلوب فى فن واحد أو أكثر ، أو فى فروع أخرى من الثقافة• فقد تظهر فى مجالات الدين ، والفلسفة ، والعلم ، والسياسة ، والاقتصاد والأخلاق ، وأسلوب الحياة العام مركبات من السمات واتجاهات شبيهة بتلك التى تظهر فى الفن •

(ب) وفى النطاق الاجتماعى ، من حيث حدوث التغير والاختلاف فى واحدة أو أكثر من الجماعات أو الطبقات السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الجنسية ، أو الدينية ، أو فى أقسامها • فقد ينشأ أحد الأساليب فى احدى الأمم أو احدى الديانات ثم ينتشر فى أخرى أو فى الطبقة العليا المصقولة ثم ينتشر الى الدنيا ، أو ينشأ بين الرجال وينتشر بين النساء ، أو بين سكان المدن وينتشر بين الفلاحين ، أو بين العسكريين وينتشر بين

المدنيين • وقد يكون الأسلوب من صنع العبيد أو صغار الصناع للأغنياء والنبلاء •

(ج) وفى النطاق الجغرافى ، من حيث المكان أو الأمكنة التى يصنع فيها الأسلوب ويستخدم • فبعض الأساليب محلى أو ضيق التوزيع وبعضها ينتشر فى قارات بأكملها أو فى أنصاف كرة بأكملها •

(د) وفى النطاق الزينى ، من حيث فعالية انتاجه واستعماله فى فترات زمنية معينة • فبعض الأساليب قصير العمر ، كأسلوب «المستقبلية» Futurism * فى التصوير • وبعضها يدوم قرونا كالعمارة الدورية Doric Architecture.

واذا أراد الانسان أن يصف بصورة دقيقة التوزيع المتغير للأسلوب، فان عليه أن يلاحظ كل هذه الطرق الممكنة التى يظهر بها • وعليه أن يفرق أيضا بين انتاج أسلوب ما أو أدائه ، وبين استعماله أو الاستمتاع به • ويجب عليه كذلك أن يلاحظ الارتقاء التدريجى فى فعاليته واقبال الناس عليه ، بحيث ينتشر فى مساحات أوسع ، ويصنع بقدر أكبر ، وربما بأيدى فنانين أفضل ، وتستخدمه جماعات أرقى وأرفع ، ثم يلاحظ ما يعتوره من تدهور وانكماش تدريجى أو فجائى •

٦ ـ تسمية أساليب معينة وتعريفها

يتطلب نمو المورفولوجيا الجمالية أن يجمع فريق من العلماء على أن يأخذوا نهائيا بأسماء معيارية لكل أسلوب ، وبتعريفات مقبولة وموحدة الى حد معقول ونحن لا نزال بعيدين عن تحقيق هذا الأمر • وتعترض هذا الطريق صعوبات شديدة ، غير أن هناك بعض التقدم فى هذا الاتجاه•

(*) حركة فى الفن والموسيقى والادب بدات فى ايطاليا حوالى سنة ١٩١٠ وتميزت بمحاولة التعبير الشكلى عن الطاقة الديناميكية والعمليات الالية التى يتسم بها هذا العصر . (الترجمة)

فكلمة واحدة مثل « روكوكو » يمكن أن تقوم مقـام الكثير من الوصف التفصيلي بالنسبة لأولئك الذين يفهمونها • كما يمكن أن يزاد وصفها بشتى الطرق ، فنقول « صيغة ثقيلة ساذجة من الروكوكو » ، أو « روكوكو مع قليل من خصائص طراز لويس السادس عشر » • ويعرف قاموس وبستر أسلوب الروكوكو بأنه أسلوب زخرفي نشأ في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر خاصة (١٧١٥ ـ ٧٤) ووصـل الى حدود التطرف في ايطاليا وألمانيا في القرن الثامن عشر ، ويتميز بأشكال فراغية مقوسة ، وبخطوط خفيفة منحنية غريبة الشكل كثيرا ما تكون مناسبة ، أو مقلوبة ، أو غير متناسقة ، وبزخرفة مكونة من التطعيم بالصدف • ومن ثم فان الروكوكو هو أي أسلوب زخرفي يتميز بالمنحنيات والزخـرفة المفرطة • (وكلمة « مفرطة » هي موضع نقـاش من حيث صلاحيتهـا للتقييم) • والطراز القوطي في العمارة يعني الأقواس المدببة ، والقبـاء المرتفعة ، والسقوف المائلة ، والأعمدة الرشـيقة ، والجـدران الرقيقة ، والنوافذ الكبيرة المصنوعة من الزجـاج الملون ، والزافرات ، الخ ، رغم أننا قد نطلق على أحد الأبنية اسم « قوطي » دون أن يكون متسما بكل هذه السمات •

ولتحديد أسلوب فترى بأكثر ما يمكن من الوضوح لبيان طبيعتـه واختلافه عن غيره ، يجب على المـرء أن يحدد (أ) النطـاق التقريبي لتوزيعه أو منبته ، بحيث نضع على حدة عددا من منتجات الفن داخـل هذا النطاق (ب) السمات التي يعتقد أنها تميز هذه المنتجات • ويبدأ بعض المؤرخين أحيانا بفكرة نطاق معين ، مثل فرنسا في القرن الثامن عشر ، ثم يحاولون وضع قائمة بسمات الفن البارزة في هذا النطاق • وقد يجدون فيه عدة أنواع مختلفـة من الفن بحيث لا يمكن لأسلوب واحـد ، أو لمجموعة من السمات أن تميز الكل الفني ، وقد يضطرون الى تمييز عدة أساليب في هذه الفترة ، بعضها أكثر أهمية ، والبعض أقل أهمية • أما الطريقة الأخرى فهي البدء بفكرة مجموعة من السـمات ، أي بفكرة

مجردة عن الأسلوب مثل « الباروك » أو « الرومانتيكية » ثم نسأل عن مكان وزمان وجودها فى الفن ، وهذه الطريقة قد تذهب بنا بعيدا فى ميدان البحث ، غير أن الطريقتين لازمتان لتكمل الواحدة منهما الأخرى: فاحداهما استقرائية وتركيبية ، والأخرى استنتاجية وتحليلية تستخدم مفهوم الأسلوب كفرض يقوم عليه البحث .

وقلما تنفصل الأساليب عن بعضها بعضا انفصالا دقيقا مطلقا ، وهى دائمة التغير ، والنمو ، والتدهور . أما من حيث مجالاتها والسمات التى تحدد بها ، فهى تتداخل وتذوب فى بعضها بعضا . وهذا صحيح حتى بالنسبة للأساليب التى تبدو متناقضة ومتنافرة من حيث معناها المجرد . وقد يحاول أحد الفنانين أن يجمع بين أحسن عناصر أسلوبين متناقضين، أو ينتقل تدريجيا من هذا الى ذاك فينتج ما قد يصفه المؤرخون بأنه أسلوب مختلط أو انتقالى .

ولكى يحدد الانسان بوضوح نطاق امتداد الأسلوب ، فعليه أن يبين الفترة ، والمكان ، و « الناس » . والناس الذين ينتشر بينهم أحد الأساليب قد يكونون كثيرى العدد ــ سكان أمة أو قارة ــ أو يتألفون من مدرسة صغيرة أو جماعة تهدف الى تحقيق مصلحة مشتركة . مثل رسامى قرية باربيزون الفرنسية أو جماعة أسلوب المستقبلية ، أو الأسلوب التكعيبى. وقد تكون الجماعة قليلة العدد ولكنها منتشرة فى كل أنحاء العالم ، مثل جماعة الرسم التعبيرى المجرد المعاصرة . وقد سبق أن ذكرنا أن «الناس» قد يكونون فنانا واحدا ، كما فى أسلوب رافايل أو ملتون ، ولكن اذا مارس هذا الأسلوب أو قلده فنانون آخرون كتلاميذ الفنان أو مساعديه، فانه يصبح أسلوب « مدرسة » ، أو مرسم ، أو حركة ، أو أى تجمع آخر . فاذا قلنا « صورة رافايلية » ، فليس من الضرورى أن تكون من صنع رافايل .

وقد يصل ضيق حيز انتاج أحد الأساليب الى انحصاره فى أعمال

فنان واحد مثل بيكاسو ، وفى نوع واحد من الفن مثل الرسم ، وفى فترة واحدة من حياته مثل « الفترة الزرقاء » ويشير المؤرخـــون الى أسلوب ال جركو El Greco القديم تحت تأثير تنتورتو ، والى أسلوبه المتأخـــر الأشبه ببعض اللوحات الجصية Fresco فى أواخـر العصر البيزنطى المتأخر ، وهو أسلوب يتسم بالطابع الفردى ، الروحانى ، غير الواقعى، مع كثير من اطالة الأشكال ، والألوان المتوهجة الغامضة •

وفى بعض الأحيان يكون من المستحيل أن نحدد مكان أســـلوب فترى من الناحية الجغرافية أو الزمنية لافتقارنا الى معلومات عن أصله أو منبته ، وقد توحى معلومات جزئية ، أو تشابه جـــزئى بينه وبين أساليب معروفة ، بأصل أو منبت فرضى ، أو باحتمالات عديدة أخرى • والى أن تظهر معلومات أخرى لا يستطيع المرء تحديد المكان الا على وجه التقريب كأن نقول ان مكان الأسلوب هو آسيا الصغرى خلال الألف الأولى قبل الميلاد مع احتمال تلونه بأثر حيثى • وينصرف جهد المؤرخ دائمـــا الى تحديد مكان الأسلوب بأكثر ما يستطيع من الدقة فى بيئة مكانية زمانية ثقافية ، ولكن ينبغى علينا مؤقتا أن نعتبر أن مثل هذا الأسلوب لا مكان أو لا زمان له ، أو أنه يفتقر الى الاثنين معاً ، أى أنه مركب من الســـمات منفصل عن غيره ، وغير مستقر ، وليس له منبت معروف •

وعندما يحاول العلماء تكوين فكرة جـــديدة عن أحـــد الأساليب (أسلوب جديد أو أسلوب قديم عرفوه حديثا) فانهم كثيرا ما يختلفون على الاسم الذى يستخدمونه لهذا الأسلوب وعلى المعنى الذى ينبغى أن يتضمنه هذا الاسم • ففى حالة الانطباعية ، هل تكون محاولة تســـجيل انطباع سريع عابر عن ظواهر جارية هى أهم خصائص هذا الأسلوب ؟ فاذا كان الأمر كذلك ، فان الرسامين هويلر وديجـــا ـ الأول بفراشته كرمز لهذا الهدف ـ يمكنهما الادعاء بأنهما انطباعيين • واذا كان « اللون المتقطع» ، كوسيلة لتمثيل انعكاسات ضوء الشمس المتذبذبة على الأشياء

الملونة فى العراء ، هو الهدف الرئيسى ، فان هذين الرسامين ليسا انطباعيين نموذجين ، بينما يكون مونيه وسيسلى انطباعيين ، وهناك الآن تركيز على هذه الفكرة الأخيرة عن الانطباعية ، وهى فكرة تقصر المصطلح على الفن التصويرى ، ولهذا تكون أقل نفعا اذا طبق مصطلح الانطباعية على الموسيقى أو الشعر . وتنشأ مسائل من هذا النوع فيما يختص بكل مفهوم رئيسى عن الأسلوب تقريبا .

وثمة سؤال آخر ، ما هى الأعمال والأنماط الفنية ، وما هى مدارس الفنانين ، التى يمكن اعتبارها نماذج لأسلوب معين مثل « الباروك » ؟ فالقول بأن « أسلوب الباروك ظهر فى هذه الأماكن فى هذه الأزمنة » يتضمن تعريفا معينا لكلمة الباروك ، كما يتضمن مفهوما معينا عن أسلوب الباروك فاذا غيرنا التعريف تبع ذلك حتماً تغيير الدلالة ، وهذه مشكلة لفظية تتصل أساساً بالمعنى اللغوى ولكنها وثيقة الاتصال بوصف الحقائق التاريخية ، ومفهوم أسلوب ما له تاريخه الخاص بمعزل عن الأسلوب فى حد ذاته ، وكثيرا ما يكون من الصعب تتبعه . فكلمة باروك أرجعت فيما مضى الى اسم يطلق على لؤلؤة ذات شكل غير منتظم ، ويرجعونها الآن الى اسم نوع من القياس المنطقى . وفى أى من الحالين ، فان انتشار هذا الاسم وهذا المفهوم بحيث يشمل نطاقات ثقافية واسعة وشديدة الاختلاف يعتبر خيطا هاما فى التاريخ الثقافى . وكقاعدة عامة فان هذا المفهوم يجىء بعد فترة طويلة من انتشار الأسلوب نفسه ، الذى لايكون له عادة فى بادىء الأمر تعريف واحد ، عام ، مقبول . ومشكلة تسمية الأسلوب ، والنماذج التى يطلق الاسم عليها ، تلقى اهتماما متزايدا عندما يفحص المؤرخون تاريخه الماضى . وفى القرن العشرين فقط أصبح الاهتمام بالأساليب شديدا الى درجة أننا نحاول الآن تسمية وتصنيف الأساليب المعاصرة بالتفصيل فى مراحلها التجريبية الأولى ، ونتوقع فى شغف مايحدث فى الأسلوب من تغيرات فى المستقبل . أما كيف التصق اسم متداول بأسلوب معين فى بادىء الأمر فهو شىء كثيرا ما يصعب تتبعه ،

ومن الواضـــح أنه جاء نتيجة لسلســـلة من تداعى الأفكار الطارئة ، لا الاختيار الرشيد • واشتقاق الاسم ومعناه القديم قد يبعدان كل البعد عن المعنى الذى يعطيه اياه واضعو النظريات بعد ذلك • فعـدم الانتظام ، والغرابة هما سمتان من سمات اللآلىء والرسوم التى تسمى بهذا الاسم، غير أن التشابه هنا عويص الفهم بعض الشىء ، وأصعب منه ذلك التشابه بين الرسوم وبين القياسات المنطقيـــة التى تسمى باروكـــو Baroco أما كلمة روكوكو فانها مشتقة من كلمتى Coquille, Rocaille بمعنى الصخر والمحار أو الصدف ، وهى أشياء كثيرا ما كانت تستخدم كتصميمات فى الزخرفة الفرنسية ابان القرن الثامن عشر ، ولكنها لا تدل دلالة قوية على طبيعة الأسلوب كله • ومن الجائز أن تطلق مثــل هذه المصطلحات فى بادىء الأمر بطريقة عرضية مجازية على نوع من الفن ، غامض الدلالة ، ثم تدخل نطاق الاستعمال الفنى تدريجيا ، وتفقد معانيها الأصلية تقريبا • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن كلمة « قوطى » التى كانت تشير قديما الى القوط ثم طغت عليها بعد ذلك أفكار أخرى ، وعن كلمة « رومانتيكى » التى كانت تشير الى قصص العصور الوسطى ، والى اللغات المشتقة من اللاتينية ، والى روما فى نهاية الأمر • ولا شك أننـا نستطيع أن نضع من جديد أسماء أكثر دقة للأساليب ، مـع تعـاريف موضوعية أكثر وضوحا ، غير أن الاستعمال المستقر يصعب اغفاله وعدم المبالاة به • ومن ثم فان جهدا كبـيرا يبذل الآن لتصـحيح التعاريف والدلالات الخاصة بأسماء الاساليب التقليدية المتسمة باللبس والابهام • وفى حالة القوطى ، والباروك ، والروكوكو ، وأسماء كثيرة أخرى ، كان لا بد من أن تستبعد منها المضامين التقييمية التى تعنى المغالاة ، والزخرفة المفرطة ، والذوق الردىء ، وما شابه ذلك ، وتوضع مكانها سمات أخرى أكثر موضوعية •

ومن الناحية المنطقية فان مضمون اسم الأسلوب أو تعريفه المجرد ينبغى أن يكون متفقا مع ما نفترض أنه يدل عليه أو يشمله • فاذا عرفنا

الروكوكو معنويا بأنه « الخفيف »، و « المنحنى » و « غير المتناسق » ، فاننا لا نستطيع منطقيا أن نطلق هذا المصطلح على شيء ثقيل ، ومحدود بخطوط مستقيمة ، ومتناسق • واذا عرفناه بطريقة تستبعد النماذج النمطية لطراز لويس السادس عشر ، فاننا لا نستطيع أن نستخدم لفظ الروكوكو كأنه مساو للطراز الفرنسي في القرن الثامن عشر • واذا عرفنا أسلوبا على أساس سمات معينة ، ووضعنا أعمالا فنية معينة ، أو مدارس فنية ، أو فنانين ، أو فترات فنية ، تحت هذا الأسلوب ، فان تلك السمات المحددة يجب أن يكون من الممكن ملاحظتها في هذه النماذج والأمثلة • ولا يكاد يكون من المتوقع أن تتمثل في «كل» النماذج «كل» السمات المحددة ، لأن هناك الكثير من التنويع في أية فترة حديثة ، ويستطيع المرء أن يتجاوز عن ذلك بأن يقول : ان السمات المحددة شائعة في الأسلوب أو مميزة للأسلوب في شكله النمطي القح ، دون أن يقول انها جوهرية ، أو شاملة ، أو ضرورية • ولكن اذا كانت الحالات الشاذة كثيرة وهامة فان اطلاق المصطلح أو تطبيقه يصبح أمرا مشكوكا فيه • وعلى المرء اذن أن يختار بين أمرين اما اعادة تعريف المصطلح بحيث يشمل الأمثلة الشاذة ، أو وضع هذه الأمثلة تحت اسم أسلوب آخر • وفي الحديث العابر ، بل وفي الكتابة المبسطة عن تاريخ الفن ، ليس ثمة ضرر كبير في وجود قدر قليل من التناقض واللبس بين المعنى الاضافي الذي توحيه أسماء الأسلوب وبين معانيها الأصلية ، غير أن ذلك يعوق التفاهم الدقيق على المستوى العلمي الأعلى • ولا شك أن الالتباسات الحالية في الاصطلاحات الخاصة بالأسلوب تعتبر عائقا خطيرا أمام البحث في تاريخ الأساليب وتطورها •

وينشأ الالتباس بوجه خاص من الاشارة المزدوجة لمفهوم كل أسلوب الى (أ) مجموعة من السمات تعتبر مميزة للأسلوب (ب) فترة معينة أو أصل معين يفرد له مكان على أساس تواريخ محددة ، وأماكن محددة ، وشعب معين ، بما في ذلك أفراد من الفنانين وأعمالهم الفنية •

والدراسة الأولى للأسلوب تحت هذا الاسم أو ذاك انما تقوم عادة على مجموعة محدودة من الأشياء ، أنتجها فنانو مكان معين فى فترة محدودة من السنين • ومن ثم فان مفهوم الأسلوب هو نوع من القاسم المشترك الأعظم للخصائص التى تبدو هامة فى هذه الأعمال الفنية • وهكذا وضع ولفلن مفهومه الجديد عن الباروك بمقارنة نماذج معينة من الرسم والنحت الأوروبى ، والعمارة الأوروبية ، أغلبها من القرن السادس عشر ، بنماذج أخرى أغلبها من القرن السابع عشر •

ولقد استنتج بعض القراء قليلى الحذر أن فن القرن السابع عشر « كله » كان يتميز « بكل » خصائص الباروك الخمس التى حددها ولفلن، وأنه لم يتسم بهذه الخواص فن من فنون القرون الأخرى ، وهذا رغم أن ولفلن قال صراحة : ان بعض خصائص القرن السابع عشر توجد فى القرنين السادس عشر والثامن عشر • ولقد أشرنا الى أن بعض فنانى القرن السادس عشر مثل تنتورتو كانوا فى بعض الأحيان أكثر اتباعا لأسلوب الباروك (بالمعنى الذى قصده ولفلن) من بعض فنانى القرن السابع عشر ، مثل بوسان فى لحظاته الأكثر نزوعا الى الكلاسيكية • وليس هناك خطأ فى جعل مفهوم الأسلوب يشير الى فترة معينة فى الفن ، والى سمات الفن الرئيسية البارزة فى تلك الفترة ، فهذه مهمة جوهرية فى كتابة تاريخ الفن ، والخطأ انما ينشأ عن المغالاة فى تبسيط الحقائق : أى من افتراض أن كل الفن فى تلك الفترة هو من أسلوب واحد ، وأنه لا تظهر على الاطلاق خارج تلك الفترة أمثلة لهذا الأسلوب •

واذا بدأ المرء بفكرة فن الباروك على أنه فترة زمنية ، وكذلك بفكرة أسلوب معين على أنه مميز لهذه الفترة ، فان ذلك يغريه على أن يفسر الكثير من فنانى ذلك العصر وأعمالهم الفنية على أساس ذلك الأسلوب ، وينزع الى المبالغة فى وصف النقاط التى يتفق فيها هؤلاء الفنانون وتلك الأعمال الفنية مع هذا الأسلوب والى الاقلال من شأن ماهنالك من اختلافات •

وليس من السهل دائما أن نقرر ما هو الأسلوب الذى كان فعلا أكثر الأساليب تمييزا لمكان معين وفترة معينة • فهل هو الأسلوب الذى كان غالبا فعلا على الفن فى ذلك الوقت ؟ غير أن هذا الأسلوب ربما كان بقية احتفظت بنفسها من الماضى ولم يعد يبدو لنا الأسلوب الذى يعبر عن ذلك العصر تعبيرا صادقا خلاقا • وهل هو الأسلوب الطليعى ، الذى سيطر بعد ذلك على عصر تال ؟ ولكن أى حق لنا فى أن نصف أسلوبا مهملا بعض الشىء ولا تتبعه الا القلة ، أسلوبا يمثل عصره أصدق تمثيل ؟ ان حكمنا فى مثل هذه الأحوال لا بد أن يتأثر بمعرفتنا بأحداث حدثت بعد ذلك ، وبتقديرنا الخاص للقيمة •

٧ – الاساليب الكبرى فى الفنون الغربية ، تغير المفاهيم عن طبيعتها ومجالها ، تصنيف الاساليب :

فى التاريخ الحديث والنظرية الحديثة للأساليب ، ظهر اتجاه (تحت تأثير كبير من العلماء الذين كتبوا باللغة الألمانية) الى توسيع مدى نخبة قليلة من المفاهيم • ويرجع هذا بصورة جزئية الى رغبة فلاسفة التاريخ فى نشر المذاهب التى أخذوا بها (مثل فكرة سبنجلر عن الفن الفوستى) كما يعود الى حد ما الى اكتشاف تشابهات فعلية ومؤثرات بين مختلف الفنون أكثر مما كان معتقدا • ويقتبس كارل ج• فردريك قول عالم الآثار لودفج كرتيوس Ludwig Curtius ، فى توسيع معنى « قوطى » على هذا النحو • قال كرتيوس ، « لا أقصد بكلمة قوطى مجرد التذوق الفنى لكاتدرائية قوطية أو لمذابح الهياكل القوطية المتأخرة ، ولكنى أقصد كل عالم أواخر العصور الوسطى ، بجوهره الدينى ، والروحى والأخلاقى ، وهو العالم الذى تخلده موسيقى جوهان سيباستيان باخ » * •

(*) أنظر مقال « الاسلوب والتفسير التاريخى » فى مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism العدد ١٤ فى ٢ ديسمبر سنة ١٩٥٥ • ص ١٤٣ •

ومثل هذا التوسع فى مصطلح « قوطى » بحيث يشمل فترة أطول كثيرا وأنواعا من الأساليب أكثر من المعتاد ، لا يعتبر مجرد خلط طائش ، انه يعبر عن اعتقاد موزون بأن هناك « روحا » بعيدة الأثر تعم هذا المجال الأوسع ، وتستحق أن يطلق عليها اسم « قوطى » أكثر مما تستحقه تلك الأساليب الصغيرة التى يقتصر عليها ذلك الاسم عادة . وهذه القضية موضع جدل ، وعلى أية حال فانها تثير السؤال : كيف يمكن التوفيق بين مثل هذه المعانى المختلفة ؟ فهل يمكن أن يحدد ما هو « قوطى » بالمعنى الواسع على أساس السمات التى يمكن ملاحظتها ، وعلى أساس «الجوهر الروحى » سواء بسواء ؟ فاذا كان الأمر كذلك ، فما هى السمات التى تشترك فيها موسيقى باخ والمذبح القوطى ؟ وهل يعتبر الاثنان أساليب فرعية من الفن القوطى ، وما هى الفترة المحددة التى يشملها الأسلوب القوطى ؟

وفى عملية التوسع هذه اكتسبت قلة من مفاهيم الأساليب مجالا واسعا لأنها كانت محددة تحديدا غامضا ومتداخلة فى بعضها بعضا . وفى الوقت عينه ضاق نطاق مفاهيم كثيرة أخرى أو أهملت . فمفهوم «النهضة» مع أنه كان لا يزال مفهوما عريضا ، الا أنه استخدم فى القرن التاسع عشر (استخدمه بانستر فلتشر مثلا فى كتابه* History of Architecture (لندن ١٨٩٦) ليشمل ما يسمى الآن « المتكلف » Mannerist و « الروكوكو » بالاضافة الى معناه الحالى ، فقد جرت العادة على اعتبار الروكوكو مماثلا تقريبا لطراز « لويس الخامس عشر » ، وقصره على الأسلوب الزخرفى الفرنسى فى ذلك العهد . أما الآن فان هذا الاسم يطلق غالبا على كل الفنون فى أوربا فى القرن الثامن عشر كله . وهكذا استخدمت قائمة موجزة من المفاهيم الكبرى للأساليب ، مثل النهضة ،

(*) اسلوب فنى ظهر فى أوربا فى الجزء الاخير من القرن السادس عشر ـ يتميز بعدم التناسق فى المساحات ، وبالمغالاة فى اطالة الأشكال الانسانية .

(الترجمة)

والباروك ، والمتكلف ، والكلاسيكى الجديد ، والرومانتيكى ، لتشمل كل الأساليب الحديثة فى كل الفنون • وهكذا يصبح « لويس الخامس عشر » أسلوبا فرعيا من « الروكوكو » •

وفى الوقت عينه ، فان هذه القائمة (مع تغيرات طفيفة) يستخدمها بعض المؤرخين كأساس لنظام يقسم التاريخ الحديث للثقافة الغربية الى فترات • « فالباروك » لا يعنى أسلوبا أو عدة أساليب بقدر ما يعنى فصلا تاريخيا شاملا خلال فترة معينة أى أنه قسم مكانى وزمانى فى المجرى الكلى للأحداث الانسانية ، تكون فيه كل أساليب الفن مجرد أنماط جزئية يتألف منها •

وثمة مجهود يبذل لتكوين تصنيف منظم للأساليب وذلك بوضع أساليب معينة تحت غيرها ، من الأوسع الى الأضيق ، غير أن هذا المجهود لا تزال تعوقه الاشارة المزدوجة الى السمات والأنماط المجردة ، والى الفترات الرئيسية للفن والتاريخ الثقافى • فأيهما يكون موضع التركيز والتأكيد ؟ ان علم البيولوجيا أيضا يواجه هذه المشكلة ، فى التفريق بين التصنيف الشكلى للحيوانات والنباتات الحية والمنقرضة وبين الوصف الزمنى لتطورها • وكذلك تنشأ بصورة دائمة مشكلات التسمية الأسلوبية : ومثل ذلك ، هل نعتبر طراز « تشبنديل الصينى » Chinese Chippendale * قسما فرعيا من الروكوكو ، بالمعنى الواسع جدا والدولى لهذا المصطلح ؟ ان هذا الطراز وطرازات انجليزية معاصرة يمكن اعتبارها من طراز « الروكوكو الانجليزى » كما سمى طراز درسدن زونجر « Dresden Zwinger » « الروكوكو الألمانى » •

ومن ثم فان نقل فكرة الروكوكو فى الحلية ، والأثاث ، والعمارة،

(*) نسبة الى توماس تشبنديل Thomas Chippendale (١٧٧٩) وهو نجار انجليزى كان يصنع الأثاث .
وهو طراز فى صنع الأثاث انتشر فى نهاية القرن الثامن عشر ويتميز بزخرفة من طراز الروكوكو . (الترجمة)

من موطنها الفرنسى الأصلى فى عهد لويس الخامس عشر ، الى أساليب مماثلة نوعا ما فى الفنون نفسها عبر القنال الانجليزى أو فى ألمانيا والنمسا ، هذا النقل يتضمن توسيعا للمفهوم من نواح جغرافية واجتماعية ، على أسس الأماكن والشعوب . وفى هذه الحالة يكون من الواضح أن فترة الأسلوب ترجع بدرجة كبيرة الى انتشار الأذواق والأنماط ، عن طريق المحاكاة ، وفى بعض الحالات عن طريق تجول الفنانين جيئة وذهابا ، فى مختلف البلدان .

واذا ما امتدت دلالة المفهوم على هذا النحو ، أصبح لزاما علينا أن نعيد تحديد مضمونه تبعا لذلك . فما الذى يعنيه لفظ « الروكوكو » اذا كنا نتحدث عن الروكوكو الاسبانى والايطالى ؟ واذا كان الروكوكو يشمل أثاث تشبنديل فما هى السمات الأسلوبية التى يشترك فيها مع الروكوكو الفرنسى ؟ ان طراز لويس الخامس عشر يركز على الخفة فى الشكل واللون ، وألوان خفيفة من طلاء الذهب والباستل ، والتنجيد الحريرى الخفيف الموشى مع رسوم غير متناسقة . ويصلح طراز تشبنديل لخشب الماهجونى والجوز ، والألوان الداكنة والأشكال الثقيلة . ويشترك الطرازان فى استخدام شىء من الزخرفة الصينية بين الحين والحين . وطراز تشبنديل تغلب عليه الخطوط المنحنية ، وان لم يكن ذلك بصورة دائمة ، كما يكون فى بعض الأحيان أخف شكلا من الأثاث الانجليزى السابق . وكلما اتسع مدى مثل هذا المصطلح ليشمل المزيد والمزيد من مختلف الأنواع ، والأماكن والأزمنة ، فان التعريف المجرد يجب أن يكون أعم وأكثر بساطة ، على أساس سمات أقل . فهل نضع فن القرن الثامن عشر الفرنسى كله ابان العهد القديم ، بما فى لك عهد الوصاية (Regency) وعهد لويس السادس عشر ، تحت الاسم الرئيسى العام « روكوكو » ؟ وهل يعتبر طراز شراتون وطراز هبلهويت* من نوع

(*) نسبة الى Sheraton ، Hepplewhite من صناع الأثاث الانجليز . (الترجمة)

الروكوكو مثل طراز تشبنديل سواء بسواء ؟ فاذا كان الأمر كذلك ، فانه ينبغي علينا ألا نعتبر الشكل العريض الواسع ذا الخطوط المنحنية ، كما فى قوائم الأثاث المحفورة على شكل براثن الحيوان Cabriole Legs من السمات الأساسية لطراز الروكوكو بوجه عام •

وعندما يوسع المؤرخ دلالة اسم أسلوب على هذا النحو ، فيمتد أكثر فأكثر من حيث المكان والزمان ، فانه يتعرض ثانية لخطر المغالاة فى تبسيط الحقائق لكى تتفق مع المفهوم ، وينزع الى التغاضى عن الكثرة والتنوع المتزايدين فى المجال المفروض أن يشمله مفهوم الأسلوب ، كما ينزع الى تخيل وجود روح غامضة ، غير ملموسة ، وراء كل هذه الفروق تعمل على توحيدها • وهذا هو الخطأ المستمر الذى يرتكبه المؤرخون والفلاسفة الذين أخذوا بالمبادىء الأفلاطونية • ولقد كان هذا الخطأ ملحوظا بوجه خاص فى مفاهيم الأساليب الوطنية المزعومة ، كالأسلوب اليونانى، أو الايطالى ، أو الألمانى ، التى يحاول المؤرخون الوطنيون أو المتحمسون لعرقيتهم أن يصنعوا منها أقساما تاريخية كبرى • وقد انزلق تين وسيموندز فى هذا الخطأ ، فوضعا تعميمات شاملة عن مجالات فنية واسعة كالتمثيلية اليونانية ، والرسم الايطالى ، والرسم الهولاندى ، دون دراية كافية بما فى كل من هذه الفنون من فروق وتنوعات •

٨ ـ أساليب الفنون المتعددة وأساليب ثقافة بأكملها ، روح الاسلوب وعصره

قد ينشأ عن عملية امتداد ثقافى فى فترة ومكان معينين تقريبا وبين شعب معين فى نفس المكان والزمان ، أن ينتشر أحد الأساليب من فن الى فن آخر ، وربما ينتشر أيضا فى كل فنون ذلك العصر ، وبذلك يصبح حركة ثقافية شاملة ، بعيدة المدى • وقد تحدث حركات متصلة بهذه الحركة فى مجالات الدين ، والفلسفة ، والعلم ، والسلوك السياسى،

والاجتماعي ، فتجتمع كلهـــا فى اتجاه ثقافى واحد كبير مثل الحـــركة الرومانتيكية التى سادت أوروبا فى نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر • وفى هذه الحالة توجد سمات مجردة معينة كحب الحرية، والتغير ، والطبيعة ، والعاطفة ، تربط المنتجات النموذجية لهذه الحركة فى كل هذه المجالات المنوعة • وهكذا تعتبر الرومانتيكية ، كأسلوب فن، وحياة ، وفكر فى كل مظاهر الفن ، والحياة والفكر ، حركة واســعة النطاق ثقافيا • ويمكن أن تسمى أسلوب فنون متعددة بوصفها تتمثـل فى الكثير من الفنون ، والمهارات ، ووسائل التعبير ، أما اذا اقتصر الأسلوب على فن واحد فانه يسمى أسلوب فن واحد • وعلى أساس الحاســة أو الحواس التى تتأثر بالأسلوب ، فانه يمكن أن يكون أسلوب حاسة واحدة (كما فى الموسيقى) ، أو أسلوب حاستين (كما فى الأوبرا) ، أوأسلوب حواس عدة (كما فى الشعائر الدينية التى يستعمل فيها البخور) • واذا تمثل الأسلوب فى مجالات غير فنية أيضا ، فانه يمكن أن يكون أسلوب ثقافة بأكملها * ، أى أنه يكون شكلا مؤقتا ولكنه بعيد المدى داخل النمط الثقافى الكلى لأحد الشعوب فى مكان وزمان معينين ، وهو أقل امتدادا من النمط الثقافى الكلى ، لأن هذا النمط يشمل أيضا كثيرا من الســمات اللاأسلوبية : أى النواحى التى لا تتميز بها ثقافة العصر أو تختلف فيها عن الأسلوب الرئيسى النموذجى •

وقد لا يتبين المرء ، فى مرحلة مبكـــرة من دراسة فترة معينة ، الا خاصية أو صفة غامضة غير ملموسة تشترك فيها مختلف طـرق أحد العصور ومنتجاته • ويمكن للتحليل الأسلوبى الحديث أن يتتبع هــذه الخاصية تدريجيا ويرجعها الى سمات أكثر موضوعية اذا كانت خاصية حقيقية وليست خيالية • غير أن هناك مصاعب كثيرة فى هذا العمل ، فمن

(*) قارن مؤلف كروبير Style and Civilization ص ٧٠ ، ١٥١ فى الفصل الذى عنوانه Whole-Culture Style

الصعب أن نميز ونصف فى كلمات تشابها مجــــردا بين الموسيقى وبين الرسم ، أو بين الموسيقى والطعام والرائحة • غير أن مثل هذه التشابهات يمكن أن توجد بل هى قائمة فعــلا بسبب الوحــدة الأســاسية للتركيب العضوى الانسانى ، بما فى ذلك حواسه كلها ، وبسبب الارتباط الوثيق بين كل الفنون فى نمط ثقافى معين • وقد تعم نزعة عاطفـــية معينة فى النمط كله فى وقت معين ، كالتمرد أو الانقياد الطيع والبساطة الجمالية ، أو الفجور المفرط • وهذه النزعة يمكن التعبير عنها والرمز اليهــا فى مختلف الفنون مع مجموعة من الأفكار والسمات السلوكية المتصلة بها ، بحيث تشكل أسلوبا واسع المدى • غير أنه ليس من السهل أن نفرق بين تشابه موضوعى نسبيا من هذا النوع وبين تشابه يتوهم الانسان أنه قائم بسبب وجـــود عــلاقة سببية ترجع الى تجــاور فى المكان والزمان • فالاستنتاج السريع يفسر أسلوب فان جوخ على أنه تعبير عن جنونه المبكر، وينسب فصل أجزاء الجسم فى الأسلوب التكعيبى التحليلى الى « انحلال » الحضارة الحديثة • وقد يربط الرحالة بين أساليب طهى معينة مثل الطهى الايطالى والصينى وبين الثقافات والأساليب الفنية القومية التى اتصلت بها تاريخيا ، ويربط بين عطور قوية نفاذة كالعنبر والصندل وبين ما يتسم به الشرق من تنميق وشهوانية حسية ، ويقيم صلة بين عطور الأزهار ذوات الأريج الخفيف الحلو الهادىء ، وبين المثل العليا الصحية التى نشأت بين نساء الغرب اللاتى يزاولن أعمالا خارج الدار • فالى أى حد تعتبر هذه الصلات مجرد صلات عابرة وليدة الصدفة ، والى أى حد تكون تعبيرات عن نزعات أعمق ، ثابتة أو مؤقتة ؟ وانا لنقف على أرض أصلب وأقوى اذا ربطنا بين البساطة المعقولة التى يتسم بها الترتيل الجريجورى (*) وبين بســاطة الكنــائس المشــيدة على الطراز الرومانسكى Romanesque والطراز القوطى القديم ، وهى الكنائس التى ازدهر فيها هذا النوع من الترتيل ، أو بين الموسيقى الكنسية الأكثر تعقيدا وحيــوية والتى كانت

(*) نسبة الى البابا جريجوريوس الاول (المترجمة)

سائدة فى أواخر عصر النهضة وعصر الباروك ، وبين طرز العمارة التى عاصرتها . غير أن أية سمة واحدة قد تحمل معنى مختلفا فى بيئة مختلفة ، فالرائحة القوية التى يتصف بها البخور الشرقى تصبح دينية عندما تنبعث من مبخرة الكنيسة .

وفى مستهل القرن التاسع عشر كان مفهوم الرومانتيكية فى نظر جوته ، ومدرسة العالم الألمانى شلايجل Schlegel وغيرهم لا ينصرف فى أساسه الا الى المجال الأدبى ، واعتبر الشاعر الانجليزى بايرون نموذجا للشاعر الرومانتيكى . وتصادف أن كثيرين من قادة الفن والفكر الذين تزعموا الحركة الرومانتيكية كانوا رجالا ذوى أفق واسع ، يهتمون بكل الفنون ويعتبرونها شيئا واحدا فى جوهرها ، وتعبيرات منوعة عن ذات الروح الانسانية الكامنة . ومن ثم فان المفهوم انتشر سريعا فى الفنون البصرية ، وفى الموسيقى ورقص الباليه ، كما انتشر فى الرسم والنحت، وتصميم الحدائق ، وعمارة الأكواخ الريفية . وأحس الشعراء بأن هناك رابطة وثيقة تربطهم بالفلاسفة وعلماء البيولوجيا الذين كانوا يصوغون الفكرة العظمى عن التطور الكونى الذى ينتظم الحياة كلها والثقافة كلها فى اندفاعه نحو التقدم المادى والعقلى .

وفى عقود السنين الأخيرة أصبحت الدراسات التاريخية للفنون أكثر تخصصا ، ولم تقتصر على فصل فن عن فن فى مجال البحث والتعليم ، بل كثيرا ما تفصل فن كل فترة ومكان عن فن الفترات والأماكن الأخرى ، بقصد الدراسة العميقة . ولقد رأينا أن هذه النزعة عاقت فى بعض الأحيان وضع نظريات عن الفنون ، بما فى ذلك تطور أفكار رحبة عن الأسلوب ، أساسها تبين التشابهات الكامنة التى توجد بين مختلف الفنون فى زمان ومكان معينين . وفى المحاولة التى بذلت لتصحيح هذا الاتجاه استخدمت مفاهيم عن أساليب شاملة جامعة استخداما طليقا ، وحددت تحديدا غامضا . ولهذا رأينا مصطلحات « كالباروك » تنتقل من فن الى فن

مع تشابهات بولغ فى تبسـيطها • أما الآن فان علماء الغرب لا يثقـون بمصطلحات مثل « روح العصر » التى ولع بها فلاسفة التاريخ من الألمان• ومع ذلك فانه ليبدو واضحا أن هناك بعض الصـلة ، وبعض الاتجاهات البارزة ، والمعتقدات والأذواق الجماليـة ، والرموز المعبرة ، تؤلف بين نماذج الفنون المختلفة فى كل عصر • وهى لا تربط كل هذه النماذج ، ولكنها تربط من بينها ما يكفى لتبرير وضعها تحت نفس الأساليب العامة•

ومن الأهمية بمكان أيضا فيما يختص بنظرية الأسلوب أن توضع قائمة طويلة تضم مفاهيم أضيق لوصف العدد الهائل من الأساليب الفرعية الماضيـة والحاضرة • وكلما اتسع وتنوع المجـال الذى ينبغى أن يشمله مفهوم الأسلوب ، ضعف معناه ، وأصبح أكثر غموضا ، وتجريدا ، وبعدا عن الشخصية الملموسة لأساليب محلية معينة • ففى الأسلوب الشخصى لفنان واحد ، وفى لحظة واحدة من حياته الفنية ، نقف أمام أسلوب يتسم بخصب كامل ، فذ ، بارز ، فلا يسـعنا الا أن نقول « ان الأسـلوب هو الرجل بعينه » • ومن ثم فان المفهوم العام والمفهوم الخاص لهما أهميتهما فى ترتيب الأسـاليب وتصـنيفها ، كما فى ترتيب وتصـنيف الأنماط البيولوجية •

ولقد واجه النقاد والمؤرخون هذه المشكلة وتصرفوا تجاهها بطرق مختلفة • فبعضهم يعتقد أن جوهريات الأسلوب ، شأنها شأن جوهريات القيمة الجمالية ، لا يمكن وصفها فى كلمات ، وهنا نعود ثانية الى العبارة الغامضة « لا أعرف » • والبعض يلجأ الى عبارات مبهمة مثل « الروح ـ الرومانتيكية » وهى مجـرد تبيانات معادة للمشـكلة ، اذ ما الذى تتضمنه الروح الرومانتيكية والبعض يستخدم مصطلحات وصفية بطريقة مجازية عامة ، كأن يسمى الموسيقى « خطوطية » أو « مرحة » • وهكذا يقولون عن رواية عظيمة انها منسقة كالأركسترا ، وعن العمارة انها « موسيقى مجمدة » •

أما المورفولوجيا الجمالية ، فانها تبحث عن مصطلحات ومفاهيم أكثر موضوعية لوصف الأساليب ، بعضها لا ينطبق الا على فن واحد ، وبعضها ينطبق على فنون كثيرة • وتنبعث هذه المصطلحات والمفاهيم من المقارنة التفصيلية للأعمال الفنية فى كل الميادين ، من حيث السمات التى تتكون منها وطرق تنظيمها • وليس من الممكن دائما أن نحقق موضوعية كاملة فى وصف الفن ، بل يستطيع المرء أن يقترب منها اقترابا أكثر ، لأغراض عملية ، عندما يتحدث عن سمات الشكل والأسلوب التى تعرض أمامه ويشاهدها مباشرة مثل « المذهب » و « غير المنسق » و « مقوس الخطوط » فى زخرفة الروكوكو • وهناك الكثير من المصطلحات المجردة الأخرى ، مثل كبير وصغير وبسيط ومركب ، ومنتظم وغير منتظم ، وكلها ألفاظ موضوعية بنسبة معقولة ، ويمكن تطبيقها على مجال الفن كله نوعا ما ، غير أننا عندما نحاول أن نصف ايحاءات الفن الدقيقة ، والعاطفية ، والايديولوجية ، ونفرق بين الأساليب على هذا الأساس ، فاننا نطأ أرضا محفوفة بالمخاطر • فعلى سبيل المثال ، الى أى مدى نسمى أدب عصر النهضة أدب المذهب الطبيعى تشبيها له برسم عصر النهضة ، رغم تشربه القوى بالأفلاطونية المحدثة ؟

ولقد بذلت محاولات قديمة للتفريق بين الأساليب ، كانت تركز غالبا على صفات جدلية ومبهمة بعض الشىء ، وهى صفات الايحاء العاطفى والحكم على القيمة • فكان ونكلمان يرى أن البساطة النبيلة ، والوقار ، والهدوء ـ المتزن هى أسس الفن اليونانى • وبعد ذلك جاءت نظرية عن الأسلوب حولت التركيز الى السمات التى يستطاع الاحساس بها فى مجال الفنون البصرية والموسيقية ، والى المعانى المحددة للكلمات بدلا من الصفات المبهمة التى لابد من قراءتها بين السطور ، فى مجال الأدب • وهكذا وضعت السمات الأسلوبية المزعومة تحت اختبار أقوى وأعنف عندما طبقت على نماذج كثيرة من الأشياء التى قيل انها تمثل هذه السمات•

(ونكلمان ، مثلا لم يكن يعرف الا القليل نسبيا عن الفن اليونانى القديم •) وبدت الثنائيات الأسلوبية الخمسة المتضادة التى وضعها ولفلن، سمات موضوعية لأنها من ناحية تجنبت الهالات العاطفية غير الملموسة التى تحيط بالفن ، وركزت الانتباه اما على الصور المرئية مباشرة ، مثل الخطوط الحادة أو غير الواضحة ، أو على المظاهر المادية التى تعرض بطريقة مباشرة ، مثل المنظر المجسم الذى يرسم على مسطحات قليلة الغور ، أو بطريقة يتمثل فيها العمق المستمر • ولقد كان من السهل نسبيا أن تطبق هذه المفاهيم فى نطاق الفنون البصرية ، وحتى فى الموسيقى والأدب كان لهذه المفاهيم معناها ودلالتها • فاذا سميت موسيقى الباروك والرومانتيكية موسيقى « تصويرية » فان هذه التسمية لا تخلو من اشارة موضوعية ، ذلك لأنها توحى بأن التلوين الهارمونى والتلوين الذى تضفيه الأركسترا يطغى على « الخطوط الميلودية » والايقاعات الدقيقة الوزن •

وبالمثل يستطيع المرء أن يشير الى أشكال «مغلقة» وأشكال «مفتوحة» فى الأدب : الأولى تتمثل فى حبكات روائية شديدة الوحدة ، ومن النوع الكلاسيكى المحدث ، وفى أنماط بسيطة من الشخصيات ، والثانية تتمثل فى قصص تعرض شريحة صاخبة غير مصقولة من الحياة ، ومخلوقات بشرية يملؤها التنافر والتغير •

ولكى يحقق مفهوم الأسلوب على أساس الصفات المجردة فائدته القصوى ، ينبغى أن يكون صالحا كفرض يمكن اثباته بالملاحظة والتحليل المقارن • وحتى المفاهيم الأقرب الى الذاتية مثل « الراحة الهادئة » و « النشاط العصبى » ، يمكن أن تلقى ضوءا فى مقارنة تعقد مثلا بين المثال اليونانى فيدياس والمثال الايطالى دوناتللو • وعلى نطاق أوسع ، فان مفهوم كل أسلوب متعدد النواحى الفنية أو شامل لنواح ثقافية واسعة ، يجب أن يستخدم كخريطة وضوء كشاف فى عملية استعراض المرء لفنون

الأزمنة المختلفة ، بحيث يوجه النظر الى الصفات التى قد يفضلها الانسان، والتى يمكن أن يتبينهـا مختلف القراء ، ولو من بين السـطور ، كمـا لو كانت قائمة وبارزة فعـلا • فكل كلمة مثل « ثقيل وقوى » تقـال فى وصف أسـلوب الباروك ، أو « خفيف ورقيق » فى وصـف أسـلوب الروكوكو ، ينبغى أن تكون كلمة صادقة ، لا مجرد شطحة خيال من جانب الناقد ، بل يجب أن تكون دليلا دقيقا على السـمات المتكررة التى يمكن ادراكها أو استنتاجها بصورة أكيدة عند رؤية الأشياء المعروضة ، اذا طلب الى الانسان ذلك • ومتى وجد المرء كل سمة من السمات كما هى محددة ، منفصلة ومجتمعة ، فانه يجب أن يشعر بأنه لم يكن يتناول مصادفات أو مفارقات سطحية ، بل أعمق خاصية للأسلوب ، كما لو كان ينفذ الى أعمـاق الفرد الانســانى متجـاوزا تحفظـه وتكتمه النفسى • ومجموعة السمات التى وضعها ولفلن كخريطة عريضة وشعلة كشـافة لأسلوب الباروك* تعتبر أقل ايضاحا لهذا الأسـلوب من بعض التعاريف التى وضعت بعد ذلك لتحديده ، فهى أقل ايضاحا ، مثلا ، من العبارة التى قالهـا كارل فردريك Carl J. Friedrich «بحث لا يهدأ عن القوة» • ويقول فردريك « ان هذا البحث فى كل أشكاله ، الروحية والدنيوية ، العلمية والسياسـية ، السيكولوجية والفنية ، هو القاسم المشترك الوحيد الذى يساعدنا على تفهم هذه الأشكال كتعبيرات مختلفة عن فكرة مشتركة تتناول الانسان والعالم الذى يعيش فيه » •

(*) The Age of the Baroque (نيويورك ١٩٥٢) ص ٦٥ ولقد نشرت مناقشات عدة عن معنى الباروك فى مختلف الفنون فى مجلة
Journal of Aesthetics and Art Criticism
انظر بصفة خاصة المقالات الآتية :

١ ـ The Concept of Baroque in Literary Scholarship تأليف R. Wellek
٢ ـ Definitions of the Baroque in the Visual Arts تأليف W. Stechow
٣ ـ The Element of Motion in Baroque Art and Music W. Flemming
٤ ـ English Baroque and Deliberate Obscurity تأليف R. Daniells

وكلها وردت فى المجلد الخامس رقم ٢ (ديسمبر ١٩٤٦) .

وينبغى ألا يظل المرء قانعا بمثل هذه الصفة الواحدة المجردة بمعزل عن غيرها ، بل يجب أن ترتبط بكل الأنماط والنماذج المختلفة الرئيسية التى تتجسم فيها • وثمة خطوة فى هذا الاتجاه عندما نشاهد ونصف الطرق الخاصة التى يعبر بها كل فن عن الصفة أو الصفات التى يفترض أنها جوهرية • ومثل ذلك أن لوحة الباروك توحى بالقوة عن طريق المجموعات الثقيلة الملتفة ، من الستائر بثنياتها الرشيقة ، ومن الحركات المعبرة • ويقول فردريك ان المجال العام لأسلوب الباروك « كان مركزا فى الحركة ، والشدة ، والتوتر ، والقوة ، وبلغ أغنى اكتمال له فى بناء القلعة وتأليف الأوبرا ، وهما ابداعان يجب لاكتمالهما أن تتضافر فنون كثيرة حتى تؤلف فى مجموعها كلا متناسقا (*) •

ولا يقتصر الهدف فى التحليل الأسلوبى وفى التاريخ الثقافى ككل على مجرد وصف احساس الناس بفنهم وثقافتهم • وحتى اذا استطعنا أن نفعل ذلك فانه لن يشبعنا ويرضينا ، فنحن من بعض النواحى نفهم انتاجهم الثقافى أقل مما كانوا يفهمونه ، ومن نواح أخرى نفهمه أكثر مما كانوا يفعلون • فلقد كانوا شديدى القرب من ذلك الانتاج بحيث لم يكن فى استطاعتهم رؤيته فى وضعه اللازم ، وعقد المقارنة الضرورية بين أساليبهم وثقافتهم وبين الأساليب والثقافات الأخرى التى سبقتها أو تلتها • فاذا قلنا ان « البحث الذى لا يهدأ عن القوة » كان فكرة رئيسية فى فن الباروك ، فاننا لا نعنى أن فنانى الباروك أدركوا هذه الحقيقة حتما ، أو عبروا عنها صراحة ، فلقد عبر الفنانون عنها فى استعارات ورموز ، وكثيرا ما كان تعبيرهم بطريقة مبهمة ، أما نحن فان لدينا معرفة أكثر بالزمن الذى عاشوا فيه ككل • ونملك بالاضافة الى ذلك تقنيات متقدمة للتفسير التاريخى ، وهذه الأشياء كلها تمكننا من أن ننسب الى فنهم بصورة معقولة معان لم يشعروا بها هم أنفسهم الا بطريقة غامضة تفتقر الى الوعى الكامل ، بل

(*) ص ٤٠ من كتاب The Age of the Baroque

ان كثيرا منهم لم يتبينوها على الاطلاق ، رغم أن هذه المعانى كانت شديدة النشاط والفعالية فى ذلك الوقت •

ويمكن أن يقال فى صدق دون أية روحانية أو فوطبيعية ، أن « ارادة الشكل » أو « روح العصر » فى كل فترة من حياة شعب تميل الى التعبير عن نفسها بواسطة فن أو مجموعة فنون يحبذها الناس ويرونها ملائمة لهم بنوع خاص • فالنحت ، الذى كان له المقام الأكبر لدى اليونان أصبح بالنسبة لنا اليوم شيئا أقل أهمية بكثير • والوشم الذى يعتبر اليوم فى نظر الصفوة شيئا حقيرا ومحتقرا ، كان فنا عظيما لدى شعب الماورى• وعلى النقيض من ذلك ، فان العصر الذى نعيش فيه شعر بأنه مرغم على اختراع وتطوير السينما ووسائل النقل السريع • والدافع الى ذلك هو دافع لا شعورى الى حد كبير فى الوقت الذى يوجد فيه ، أو على الأقل ، هو دافع لا يدرى شيئا عن الباعث عليه وعن اتجاهه • وكلما تطور ، ازداد وعيه ، وهذا ما كان يفهمه هيجل فهما جيدا • وانه لطور هام فى تاريخ الأساليب ، وتاريخ الثقافة بوجه عام ، أن نفحص ما لبعض الوسائل والتقنيات المعينة من صلاحية خاصة للتعبير عن الاتجاهات والأفكار البارزة التى يحاول كل عصر ثقافى أن يعبر عنها • وفى الماضى كان الوصول الى هذا الهدف هو عن طريق المحاولة والخطأ من جانب قوم مجددين يتلمسون الطريق ، ولا يدركون فى وضوح ماذا كانوا يريدون تحقيقه فى مادة مقاومة غير طيعة •

ولا يمكن أن توجد روح أسلوب بمعزل عن أعمال فنية ملموسة ، وعن المخلوقات البشرية التى تصنع هذه الأعمال وتؤديها ، وتمارسها • غير أن هذه الروح ، فى نطاق الأعمال الفنية التى تتجسم فيها ، ما هى الا الاتفاق الحقيقى على طرق اختيار وتنظيم مواد الفن • ولا يمكن أن توجد روح العصر ولا روح الأسلوب بشكل مكتمل قبل أن توجد التعبيرات عنها فى الفن ، فهذه التعبيرات تساعد على تحديد طبيعة هذه الروح ،

وعلى جعلها روحا واعية • ولكن قبل أن ينجز الأسلوب منجزاته ، لا بد أن يكون هناك شيء يرغم الكثيرين من قادة الثقافة ، فى نفس الوقت تقريبا ، على اختيار أشياء متشابهة ، وعلى تأكيد أشياء متماثلة أو نبذها • وعلى نقاد الفن ومؤرخيه أن يتبينوا الروح الكامنة وراء كل أسلوب ، بهذا المعنى الطبيعى الكامل ، ليروا كيف توائم روح العصر المحيطة بها ، وكيف تبرز فى أعمال فنية معينة • •

وعندما تتم هذه المهمة ، وغالبا ما تتم بعد دراسة تستغرق أجيالا ، فاننا نرى فى وضوح أكثر العلاقة بين « الروح » المجردة ، التى ندركها أو نتبينها بداهة من بين السطور ، وبين سمات الشكل والمحتوى التى يمكن رؤيتها ، أو سمعها ، أو لمسها ، أو ربما قياسها ، فى فنون معينة ، وفى ظواهر ثقافية أخرى • وهذه العلاقة هى بصورة جزئية علاقة وسائل وغايات ، تكون فيها السمات المدركة وسائل ـ لا شعورية تقريبا ـ تعبر تعبيرا أكمل عن روح الأسلوب البارزة ، وتتحقق فيها هذه الروح • فسمات الباروك المدركة التى وضعها ولفلن كانت أداة للتعبير الأكمل عما فى أسلوب الباروك من قوة ، وشدة ، وحركة ، وروعة ، سواء قصد بها الفنانون أن تكون كذلك أو لم يقصدوا • وفى هذا الصدد يستطيع المرء أن يرى كيف أن الأسلوب « الكلاسيكى » المتمثل فى تفصيل الخطوط وانعزالها ، والنماذج الصغيرة الأنيقة الكاملة فى ذاتها ، وترتيب الأشياء المستقرة فى مستويات موازية للصورة ، كيف أن كل هذه الأشياء تعوق الاندفاع الى تعبيرات أقوى عن القوة : ثم كيف أن غمر هذه المناطق بالضوء ، واللون ، والتركيب ، والحركة الممثلة فى طريق واحد موحد ، يمكن أن تساعد على انطلاق الطاقة المتجمعة لعالم جديد أكثر اتساعا • وهذا لا يعنى القول بأن كل فنان أسهم فى أسلوب الباروك كان يشعر بكل هذه الدوافع ، أو شارك فى الحب العام للقوة المجردة • فالرسام رامبرانت ، مع أنه اتبع أسلوب الباروك فى تلوينه التصويرى وفى اضاءته التصويرية ، الا أنه عادة يوحى بالتحفظ والرقة • وحتى عندما يجافى

أحد الفنانين من بعض النواحي الاتجاهات الرئيسية السائدة فى عصره ، فانه قد يسهم فيها من نواح أخرى بطريق مباشر أو غير مباشر •

٩ - الأساليب التى تطول والتى تبعث من جديد

الأساليب التاريخيــة فى الفن هى ظواهر مؤقتة تقريبـا ، ومرتبطة بفترة معينة ، طويلة أو قصيرة • وبعضها قصير الأمد بحيث يبدو مجـرد نزوات أو انماط عابرة مثل الحركة الدادية Dadaist movement أو التنورة المطوقة (الجونلة المتنفخة) • وهذا فى حـد ذاته لا يعنى أنهـا أساليب لا أهمية لها • وقد تدفع ظروف خارجية الى تقلبات سريعة فى الأسلوب ، وبوجه عام ، فان أغلب الأساليب الحديثة تميل الى أن تصبح قصيرة العمر ، تمشيا مع التزايد العام فى سرعة التغير الثقافى • ويحاول كثير من الفنانين أن يتجنبوا التطابق تماما مع أى أسلوب معترف به • ومن الناحية الأخرى ، فان بعض الأساليب تدوم آلافا من السنين مثل الطراز الدورى ، والأيونى ، والكورنثى فى العمارة ، فهى تعبر عن تقليد محافظ فى الذوق العام ، وتساعد على تدعيمه • وفى الثقافات المستقرة نسبيا كثقافة مصر قد تدوم السمات الأساسية لفن رسمى قرونا عدة •

والقاعدة أن الأسلوب يزول بسرعة أكثر من سرعة زوال النمط التكوينى الثابت كصورة الشخص ، والمنظر الطبيعى ، والمسكن ، والمقعد ، والقصة البطولية ، ونشيد العبادة • وقد ينتشر أسلوب معين بسرعة مذهلة بين مئات من هذه الأنماط فى أحد الأجيـال ، ثم يزول وينتهى ويحـل مكانه أسلوب آخر يعالج نفس الأنماط الأساسية • ويؤكد كروبير وظيفة الأسلوب بأنها « طريقة لتحقيق الدقة والفعالية فى العـلاقات الانسـانية باختيار أو تطوير اتجاه واحـد للعمـل من بين عدة اتجاهات ممكنـة ، والتمســك به » • وبهذا ، على حد قوله ، توجه العادات ، وتكتسـب

المهارات ، (*) • ومع أن هذا القول يصدق دون شك على كثير من الأساليب البدائية وغيرها من الأساليب طويلة الأمد ، الا أن بعض الأساليب الحديثة قصيرة العمر الى درجة تجعلها قليلة الفائدة فى تكوين العادات ، فلا تكاد توضع أمام الجمهور حتى يطالب الجمهور والفنانون بابدالها بأساليب أخرى •

وعندما ينتشر الأسلوب فى بيئات طبيعية وثقافية جديدة ، فمن الأكيد أنه يتغير ـ وربما يتغير بدرجة تجعله يسمى أسلوبا جديدا ، كما أن نعرة تقدير الذات الوطنية ، وربما المصالح التجارية ، قد تجعل المستوردين يطلقون عليه اسما محليا جديدا • وهذا يثير مشكلة للمؤرخ والناقد اللذين قد يحاولان ربطه بأصوله كأسلوب متغير أو أسلوب فرعى من الأسلوب الأصلى •

وحتى فى المكان الذى نشأ فيه الأسلوب أصلا فانه ، لا يمكن أن يظل معمولا به فى فترة طويلة دون تغير ، ذلك أن أجيالا جديدة من الفنانين ورعاة الفن ، وظروفا جديدة مؤثرة تنحو الى أن تجعل الأسلوب فى حالة تغير مستمر ، وقد يتغير فى بيئته الأصلية أسرع من تغيره خارج تلك البيئة • ففى الأزمنة الحديثة خاصة يلاحظ أن ذوق سكان الحضر يمل كل زى أو طراز فى الوقت الذى ينتشر فيه بين سكان الأقاليم والمناطق المتأخرة ، بل وقبل انتشاره هناك ، فاذا كان لأسلوب الأمس من يدوم فى خطوطه الرئيسية ، فلا بد من أن تتغير تفاصيله بقدر يضفى عليه مسحة من الجدة ، ومن ثم فان طول بقاء الأسلوب ، داخل نطاق نفس الفن ، والمكان ، والشعب من شأنه أن يدخل عليه بعض التنوع والتغير •

والدراسة الدقيقة الكاملة لأسلوب فترى كالرومانسية فى مستهل القرن التاسع عشر ، تعود بالمؤرخ الى الوراء من حيث الزمن حتى يصل

(*) ص ٣٢٩ من كتاب Anthropology (١٩٤٨) قارن مؤلف Bidney سابق الذكر ص ٩٥ .

الى الأساليب التى سبقته ، الى فن سابق تتمثل فيه سمات ذلك الأسلوب ، ومن الجائز أن يكون قد أثر فى نمـوه اللاحق • فمن حيث استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها يبدو الكاتب الروائى شـكسبير من بعض النواحى الهامة رومانتيكيا ، وخاصة فى حبكاته المعقدة غير المنتظمة ، التى كثيرا ما تنقض الوحدات الثلاث النيوكلاسيكية (الكلاسيكيـة المحدثة) ، ومؤلفاته التى أهملها بعض الكتاب الكلاسيكيين المحدثين ، كانت مصـدر الهام للكتاب الرومانتيكيين ، مثل فكتور هيجو ، وموضع اعجاب حار لدى الكثيرين منهم • وفى نطاق التصـوير تلاحظ أن جاكوب فان ريزدل وسلفاتور روزا يبدوان الآن رومانتيكيين فى المناظر الطبيعية الفطرية غـير المنتظمة التى رسـماها وفى أضوائهما المتقطعة • ومراعاة للدقة فانه من الأفضل أن يعتبرا سابقين للرومانتيكية أو من أوائل الرومانتيكيين أكثر من أن يكونا رومانتيكيين تماما •

وفى نفس الوقت فان هؤلاء الناس ينتمون الى العصـور التى عاشوا فيها من نواح أخرى • فشكسبير له من بعض الوجوه عقلية عصر النهضة ، وله من بعض الوجوه أسلوب البـاروك والأسـلوب التكلف • أما جوته وغيره من العمـالقة ، فغالبـا ما يكون من المستحيل أن نحصرهم فى أى أسلوب واحد ، فهم يجمعـون بين الكثير من الأسـاليب ، بل والأساليب المتناقضة ، فى نفس المؤلفات وفى مختلف المؤلفات • بينما يكون أسلوب معين فى ذروته ، كما كان شأن الباروك فى القـرن السـابع عشر ، تنبت جذور أساليب أخرى ، ويقـدر لبعض هذه الأسـاليب المتفتحة أن تنمى الأسلوب الأول ، كما يقدر للبعض الآخـر أن تعارضه وتتغلب عليه • ومن التعسف بعض الشىء أن نضع حدودا زمنيـة لحياة أسلوب ما ، فالحساسية والعاطفة اللتان كانتا عنصرا مكبوتا فى موسيقى موتزار ، بل وفى موسيقى باخ ، مهدتا للعاطفة الأكثر جموحا فى موسيقى بيتهوفن ، وبرليوز ، وشوبان •

وبالطريقة نفسها ، فانه من الممكن أن نجد سمات رومانسية طوال القرن التاسع عشر كله وحتى وقتنا الحاضر : فى الشعر المرسل الذى كتبه والت هوايتمان ، وفى الموسيقى التصويرية الانطباعية التى وضعها ديبوسى ، وفى التعبيرية الشخصية المجردة التى غالبا ما تكون واعية بنفسها ، والتى يتسم بها رسامو الفن المجرد المعاصرون • غير أن الرومانتيكية هنا هى سمة قليلة الشأن بعض الشىء وسط السمات البارزة التى تغلب على اتجاهات المذهب الطبيعى وما تلاه من اتجاهات • ويمكن اعتبارها انتعاشا رومانتيكيا ، أو طورا متأخرا فى الحركة الرومانتيكية نفسها •

وكثيرا ما يزول أحد الأساليب فترة من الوقت بحيث تتوقف الصفوة عن ممارسته أو شرائه بصورة فعالة ، ثم يبعث من جديد ، أو يعود مرة أخرى الى مكان الحظوة لديها • ويعتبر فى هذه الحالة أسلوبا فتريا بعث من جديد ، وكثيرا ما يعرف بالأسلوب الفترى المحدث ، كما فى قولنا الأسلوب القوطى المحدث أو الكلاسيكى المحدث • ومن المهم لبعض الأغراض ، كما فى شراء مقعد أو صورة مرسومة ، أن نفرق بين مايكون « قطعة أصيلة من انتاج عصر معين » كقطعة أثاث أصيلة من طراز تشبنديل ومن نفس العصر ، وبين قطعة لا تعدو أن تكون مجرد صناعة روعى فيها أسلوب معين ، رغم أنها صنعت حديثا • ونستطيع أن نقول دون مراعاة للدقة ان القطعتين تتسمان بالأسلوب الفترى نفسه أو بأجزاء منه رغم أن احداهما من الموطن الأصلى للأسلوب ، والأخرى تقليد متأخر للطراز الأصلى • وبعض الأساليب الفترية المنبعثة تستورد من أماكن بعيدة كما فى العمارة الأمريكية التى تسمى «احياء قوطيا» أو «احياء يونانيا» •

وما نسميه بعث أحد الأساليب ، أو قل احياء هذا الأسلوب ، لا يكون أبدا احياء للأسلوب كله ، بل هو محاكاة لسمات مختارة معينة من الأسلوب الأصلى • ويصدق الشىء نفسه على أسلوب يدوم زمنا طويلا دون انقطاع • ذلك أن حاجات جديدة ، وأذواقا ، ومواد ، وتقنيات

جديدة ، تحدث بحكم الضرورة تغيرات فى الأسلوب تستطيع عين الخبير أن تتبينها فى سهولة ويسر • و لايمكن أن يقال هذا دائما عن النماذج المزيفة ، أو المقلدة تقليدا دقيقا بقصد خداع الخبراء ورعاة الفن عن طريق محاكاة المواد والتقنيات الأصلية فى كل تفاصيلها ، بل انه ينطبق أكثر على المجرى العادى الطليق للأسلوب الذى يحتفظ بقوته الخلاقة •

وفى كثير من الأحوال تقتصر احياءات أسلوب ما على زخرف يضاف ، أو مظاهر سطحية أخرى ، بينما يكون الكيان الأساسى متأثرا بعوامل أخرى كاستخدامات جديدة ، أو مواد وأساليب فنية جديدة • وهذا هو الحال فى بعض ناطحات السحاب فى نيويورك ، حيث وضعت زخرفة قوطية فوق بناء من الصلب والحجر أو الأسمنت المسلح• ويوجد بعض الاتساق بين البناء والزخرف حيثما يتجه الاثنان صوب السماء ، غير أن الشكل بأكمله ، من الخارج ومن الداخل ، كان يستحيل وجوده فى العصر القوطى • ومع ذلك فمن الخطأ أن تنظر الى الحلية القوطية على أنها الطراز الوحيد الموجود ، أو الى البناء كله على أنه مجرد زيف يفتقر الى طراز حقيقى ، فقد يكون هناك أسلوب فى دور التكوين يتلمس طريقه فى الاستخدام الجديد لمادة الصلب فى البناء ، أسلوب يجاهد الآن لتحرير نفسه من تراث زخرفى أقدم عمرا ، وسوف ينتج فى المستقبل طرازا أكثر نقاء وأصالة •

والجمع بين أسلوبين أو أكثر فى العمل الفنى نفسه ليس بالشىء الشاذ ، بل هو شىء شائع فى الفن المتحضر • فكل زمن فى الفن المتحضر ، وكل فنان حديث تطول حياته الفنية ، ينتج أنواعا مختلفة من الأساليب • وفى بعض هذه الأنواع تظل الأساليب التى يتكون منها متميزة بعض الشىء ، كل منها يشكل عنصرا أسلوبيا منفصلا ، أو مجموعة من السمات ، وتكون فى هذه الحالة متنافرة أو متضاربة • وفى أنواع أخرى تمتزج هذه الأساليب بحيث نراها ، بحكم الألفة والعادة ، أسلوبا واحدا

متجانسا . وانا لنرى الامتزاج ناقصا فى مثل اللوحات التى رسمها جنتيل دا فابريانو Gentile da Fabriano والرسامون الألمان فى القرن الخامس عشر ، وكلهم يحتفظون بالنقش البارز المذهب والخلفيات الذهبية المسطحة ، الى جانب أشكال واقعية مجسمة . وهذا لا يعنى أن مثل هذه اللوحات رديئة أو مفتقرة الى كل وحدة ، بل يعنى فقط أن العناصر الأسلوبية التى تتكون منها هذه اللوحات متميزة نسبيا . وهذه ظاهرة تتسم بها فترات الانتقال التى يضمحل فيها أحد الأساليب ويخلى مكانه لأسلوب آخر ، وهى أيضا ظاهرة تتسم بها فترات يظل فيها بناء واحد ، مثل كاتدرائية مدينة شارتر الفرنسية ، تحت التشييد عدة أجيال ، بحيث تبنى أجزاء مختلفة منه وفق طرز مختلفة . وفى كثير من الكاتدرائيات الأوروبية التى تنتمى الى العصر القوطى ، والتى يغلب عليها الطراز القوطى ، توجد أجزاء من طراز الرومانسك ، وأجزاء من الطراز القوطى المتقدم والمتأخر (كما فى البرجين المشيدين فى كاتدرائية شارتر) ، بل وهناك أيضا أجزاء من طراز عصر النهضة والباروك ، وخاصة فى التركيبات الاضافية ، والخشب المحفور ، واللوحات التى أضيفت داخل البناء فى زمن لاحق . وليس من الضرورى أن يرى المشاهد الخبير فى كل هذا خطأ أو شذوذا ، لأنه سوف يدرك أن مثل هذا التنوع يمكن أن يكون فى حد ذاته سمة أسلوبية . وكثيرا ما يصدق الشىء نفسه على الزخرفة الداخلية وعلى الأثاث فى بيوت الريف الانجليزى التى عاش فيها مختلف أصحابها قرونا ، فأضافوا اليها قطعة هنا وقطعة هناك دون ما رغبة فى التخلص من كل شىء قديم . ورغم هذا التنوع ، ففى الامكان الابقاء على شىء من اتساق الأسلوب اذا غلبت على المكان أشياء انجليزية قحة من الأجيال المتعاقبة . وهكذا يمكن لعمل فنى واحد أن يجمل فترات متتالية فى تاريخ الأساليب .

وعلى النقيض من ذلك فان الذوق المعاصر ، فى عصر الثروة والتحرك الكبير ، يميل الى البناء والتأثيث السريع من القاعدة الى القمة ،

متخلصا تماما من كل شيء قديم • فناطحة السحاب الأمريكية التى بلغ عمرها ثلاثين عاما تهدم من أساسها لكى يقام مكانها بناء أضخم يتفق فى اتقان مع طراز اليوم • كما أن تصميم وتأثيث كل غرفة يتولاهما مهندس زخرفى يراعى الاتساق والانسجام ، بحيث يتوفر فيها كل شيء جديد وفق أحدث طراز ، أو وفق طراز « تقليدى » بعث من جديد ، ومعدل وفق حاجة العصر • ورغم ذلك ، فان العين الخبيرة تستطيع فى العادة رؤية تأثير مختلف التقاليد التاريخية ، كالتقليد اليابانى ، حتى فى أحدث طراز غربى • وكما أنه لا توجد أمة حديثة متحضرة تستطيع أن تدعى النقاء السلالى الكامل ، فانه لا يوجد أسلوب أو طراز حديث يستطيع أن يدعى النقاء الكامل والأصالة الخالصة •

١٠ ـ التقاليد والتقاليد الفرعية والتقاليد المشتركة • العوامل الأسلوبية التقليدية فى العمل الفنى :

« التقليد » هو اسم يطلق على ما ينتقل ثقافيا ، وخاصة ذلك الذى يتحدر عبر فترات طويلة من الزمن • والتقليد بمعناه الواسع ، دون تعميم أو تخصيص ، هو تلك الكتلة القوية التى تتألف مما نرثه عن الأقدمين من تصرفات ، واتجاهات ونظم ، ومعتقدات ومستويات قيمية تحدد الى درجة كبيرة حياة كل جيل جديد • وكثيرا ما ينظر المجددون والمتمردون الى التقليد على أنه عبء ثقيل لا حياة فيه ينبغى أن نتخلص منه ونقضى عليه• أما المحافظون فانهم يبجلونه بوجه عام ، كما أن الأحرار المعتدلين يعتبرونه أساسا للتقدم التدريجى له قيمته دون أن تكون له قدسيته • بل ان الاتجاه الثورى الذى يقف من التقليد موقف المعارضة والخصومة ، هو فى حد ذاته تقليد موروث من متمردين وثوار سابقين • ويضاف الى ذلك أن التقليد الحديث ، بوجه عام ، يتسم بدرجة هائلة من التنوع والمرونة ، وخاصة فى البلدان الديموقراطية المتحررة ، بحيث يتيح للفرد قدرا كبيرا من الحرية يمكنه من أن يختار لنفسه ما يحلو له من التقاليد ، ويجمع بين

ما يلائمه منها • واذا فشل فى ذلك فان الفشل لا يعود الى التقليد بوجه عام ، بل الى بعض القيود والضغوط المحلية أو الشخصية •

والتقليد لا ينتظم الفن فحسب ، بل العرف ، والدين ، والفلسفة ، والعلم ، والتكنولوجيا النفعية • ولكل من هذه الأشياء تقاليده الخاصة كأجزاء من التراث الثقافى كله ، وهى تقاليد مصونة وممثلة ، ومرموز اليها فى شخصيات العظماء من الأفراد ، وفى حياتهم ومؤلفاتهم ، حقيقية كانت أو خيالية • وداخل نطاق التقليد ككل يوجد عدد كبير من تقاليد كبرى أكثر تحديدا ، وتقاليد صغرى أو تقاليد فرعية داخل كل منها ، وتلك هى الخاصة بكل اقليم ودين ، وجنسية ، وطبقة اجتماعية ، ومهنة ، ومجال معرفة • ورغم امتزاج هذه التقاليد الا أنها تتحدر كتيارات منفصلة جزئيا فى التاريخ الثقافى • ويحاول مؤرخ كل مجال من هذه المجالات أن يفصل تقاليد هذا المجال عن تقاليد المجالات الأخرى ، ويبرزها كخطوط متميزة جزئيا فى عملية التحدر الثقفى ، ويبين فى الوقت عينه كيف يتفاعل كل منها مع العوامل الأخرى خلال تحدره •

والفن فى مجموعه قد أصبح تقليدا واحدا منوعا ، وقناة أساسية ، أو مجموعة قنوات مندمجة فى الفيض الكلى للتغير الثقافى • وفى القرون الحديثة انفصل الفن جزئيا عن القنوات الرئيسية الأخرى كالعلم والدين، من حيث التطبيق العملى ، وكمجال للدراسة • ولكل فن ومجموعة فنون ، كالمسرح ، تقاليده الخاصة • وفى هذه الفنون يحتل الأفراد المحليون والحديثون ، وتحتل الأعمال الفنية المحلية والحديثة ، مكان الصدارة فى أغلب الأحوال ، غير أننا نستطيع أن نتتبع أصولهم وأصولها الثقافية • وعن طريق تقدم وسائل الاتصال ، والتسجيل ، والتعليم ، تنتشر وتمتزج التقاليد المحلية فى العالم أجمع بصورة تدريجية • وفى بعض الأحيان تغلب التقاليد الوطنية على أمرها وتضيع ، ولكن جرت العادة على أن بعض عناصرها تبقى الى جانب التقاليد المستوردة •

وهناك اتجاه مطرد الى تجميع كل التقاليد المحلية واحكام الصلة بينها داخل نطاق تقليد عالمى لكل فن أو فرع من فروع العلوم ـ فيكون هناك تقليد عالمى للرسم ، وآخر للشعر ، وثالث للموسيقى ، وهكذا ، بينما تصب كل هذه القنوات المتخصصة فى المجرى الكلى للحضارة العالمية ـ وهو الذى نسميه أحيانا التقليد الأعظم . ويعتبر هذا الاتجاه جزءا من طور التوحيد فى التطور الثقافى . والتقليد الأعظم هو تقليد الثقافة العالمية فى نواحيها الديناميكية ، المتحدرة ، الموروثة ، المتراكمة . والقنوات الأساسية التى تصب الآن فيها كانت منفصلة الى حد كبير حتى القرون الحديثة ، رغم أن شيئا من الشيوع والانتشار كان قائما فى عصور ما قبل التاريخ . وهى الآن تتلاقى بسرعة متزايدة ، وما ينتج عن هذا التقابل من اصطدامات عنيفة يحدث توترات وتعارضات قوية : كما هو الحال بين التقليد الشيوعى النامى ، والتقاليد الأقدم للرأسمالية الغربية ، وأنظمة الطوائف والعشائر الشرقية . وتتمخض هذه الاصطدامات عن تقاليد متعارضة فى الفن كما فى السياسة ، والبنيان الاجتماعى والدين ، والفلسفة . وبعض هذه الصراعات تتسق وتتلاءم تدريجيا فى الكيانات المركبة الأكثر اتساعا .

وهناك طور عكسى ، وهو طور التغاير والتحديد المتزايد ، وهو لا يحدث فى طرائق العمل المتخصصة فحسب ، بل يظهر فى ذلك الوضوح الأكثر الذى يعتمد عليه مؤرخو كل مجال فى تتبع ووصف التقاليد الخاصة بذلك المجال .

وثمة قوى فعالة فى هذا العصر تعمل على التماثل ، والتقنين ، والتنسيق الموحد على نطاق عالمى ، فى مجال الفن كما فى سائر المجالات ، وهى تلقى سندا من موارد التكنولوجيا الحديثة التى لم يسبق لها مثيل . وفى بعض الأحيان تهدد هذه القوى ما هنالك من قيم انسانية مرعية متمثلة فى الحرية الفردية ، والتنوع ، والتعدد . غير أن الدافع الى هذه الأشياء

هو أيضا دافع عميق الجذور فى الطبيعة الانسانية ، فكل شكل معين من أشكال التنظيم الاجتماعى والثقافى ينهار فى نهاية الأمر ، وتنبثق نزعات التغاير مرة أخرى بقوة جديدة •

والتقليد الكلى لكل فن كالموسيقى أو الرسم ، كما يفسره المؤرخ بعد أن يفصله عن غيره ، لا يشمل أساليبه المتعاقبة فحسب ، بل يشمل أيضا ذخيرته من المواد والأدوات والوظائف والتقنيات ، وأنماطه التكوينية الثابتة ، وأهدافه المثالية ، ومستويات قيمه • كل هذه الأشياء تتطور معا ، بمعنى أنها تنحدر مع التعديلات التكيفية ، وهى فى بعض الأحيان تنتشر معا ، وتتضاءل وتنتعش ، وتنفصل ثم تمتزج مرة ثانية •

وليس الأسلوب فى الفن قط عاملا مستقلا بصورة كاملة ، بل يصبح كذلك من الناحية النظرية عندما تتبين بالتدريج وظائفه وأنواعه ، ويصبح كذلك من الناحية العمليـــة عندما يصبح الفنانون ومعلمو الفن على علم بوجود أســاليب كثيرة وما لها من قيمــة ، كطرق بديلة لمعالجة الأنمــاط الأساسية نفسها • وهذا الادراك يحل بالتدريج محل الفرض القديم الذى كان يقول بوجود أسلوب أو تقليد صحيح واحد كالأسلوب اليونانى فى النحت ، وبأن كل الأساليب الأخرى ما هى ســوى مجــرد تلفيق فج • وكلما تقدم البحث ، ظهر بوضوح أكثر ان تاريخ الأساليب هو خيط دائم التغير ، متعدد الألوان فى تاريخ كل فن ، ومختلف عن الأنماط والتقنيات الأساسية التى يتحرك فوقها •

والتعاقب الزمنى كله الخاص بالأساليب فى كل فن ، والذى يسرده مؤرخو ذلك الفن هو « التقليد الأسلوبى » لذلك الفن • ولقد ضاع الآن بعض هذا التقليد ، ويحاول المؤرخون اكتشافه من جديد ، ويمكن تمييزه نظريا من تاريخ الأدوات والتقنيات رغم ارتباط هذه الأشياء به •

ولقد رأينا أن أساليب معينة أو عناصر معينة فى الأسلوب تتكرر من وقت الى آخر فى تاريخ فن معين : ويكون هذا التكرار فى بعض الأحيان

داخل خط مباشر من التحدر ، كما فى الأدب الانجليزى ، وعلى فترات زمانية مكانية متباعدة فى أحيان أخرى • والتكررات التى تحدث فى نفس الخط تعتبر تكررات موروثة الى حد كبير من الناحية الثقافية ، أما تلك التى تحدث على فترات متباعدة فقد تكون راجعة الى تشابه مستقل ، حتى وان ربط بينها بصورة غير مباشرة بعض الانتشار الثقافى العام • ولكن حتى هذه التكررات ، كما يشاهدها وينشرها المؤرخون ، تتدفق الآن فى المجرى المشترك للتقليد الأسلوبى • وفى التاريخ المكتوب نربط الأمثلة المشاهدة لكل نمط ، ونكون منها مجموعات وتعاقبات تحت عناوين مثل « التقليد الرومانتيكى فى الشعر الأوربى » أو « الطابع الروحانى الدينى فى الفن اليونانى والرومانى • وهذا الطابع الثابت هو تقليد أسلوب خاص ومركب جزئى من السمات داخل التقليد الكلى لكل فن • واذا نظرنا الى التاريخ الثقافى نظرة واسعة فاننا نتبين أن التقليد الرومانتيكى الديونيسى هو مجرى كبير يتحدر الى جانب نقيضه ، وهو التقليد الكلاسيكى الأبوللينى ، وينساب فى كل الفنون مؤثرا فى أساليبها الفترية المتعاقبة • وكل من هذين التقليدين يتدفق أحيانا فى قوة جديدة ، ثم يتناقص فى أحيان أخرى ، ويمكن أن يظل تقليدا هاما ساكنا أو كامنا عدة قرون ، كما كان شأن المذهب الطبيعى فى الفن والعلوم خلال القرون المسيحية الأولى ، ثم يبعث فى ثوب جديد •

ما هى العلاقة بين الأساليب والتقاليد فى الفن ؟ ، ان الأسلوب يصبح تقليدا اذا لم يتعرض للضياع والنسيان الكامل ، بل يبقى كجزء من التراث الثقافى • والأساليب الجديدة المعاصرة لم تصل بعد الى حد التقاليد ، ولكنها قد تصبح كذلك سريعا ، كما فى حالة موت فنان شهير • ويعتبر الأسلوب القديم تقليدا نشيطا منتجا اذا ما ظل الفنانون يمارسونه ، ربما بعد فترة من ركوده واغفاله • ولكن حتى اذا توقف انتاج الأسلوب ، ففى مقدوره أن يظل ذا أثر فى التراث الثقافى لشعب من الشعوب اذا ما تذكره الناس وتأملوه ، وبجلوه أو كرهوه • ويمكن أن يكون قوة نشيطة بعض الشىء

اذا اقتصر على الكتابة عنه ودراسته ، وخاصة اذا وضعت له نماذج فى المتحف ، أو قرىء عنه فى الكتب ، أو عزفه الموسيقيون ، وبهذه الصورة يستطيع الأسلوب القديم أن يؤثر فى عقول الشباب ، بما فى ذلك عقول الفنانين ، حتى اذا لم يقلدوه تقليدا مباشرا • وكموضوع للتفكير المتصل ولمختلف الاتجاهات العاطفية خلال أجيال متعاقبة ، فان الأسلوب القديم يتغير حتى اذا لم يعد يمارسه أحد • ولا شك أن ذكرى أسلوب قديم ، والفكرة الحاضرة عنه ، قد يختلفا اختلافا كبيرا عن الأسلوب كما كان ينظر اليه فى أول عهده ، وذلك لأن التقلبات التى تعرض لها ، صعودا وهبوطا ، تصبح موضع تقدير ناقد ، كما هو شأن النحت الهلليني ، ومسرحيات شكسبير ، وموسيقى باخ ، وتصوير ال جركو • فيعاد تفسير ذلك الأسلوب ، وربما يتعرض للاهمال والنسيان فترة من الوقت ، ثم يكتشف من جديد ، ويصبح موضع الاعجاب لأسباب مختلفة• وفى مقدور الأسلوب القديم أن يبقى طويلا ، ان لم يكن كقوة نشيطة فى انتاج فنى لاحق ، فكمؤثر فى الفكر والشعور فى مجالات أخرى •

واذا ما ثبت أسلوب فترى وأصبح تقليدا ، تغير مجال امتداده مع التغيرات التى تطرأ على سماته المكونة ، والتقليد كمجموعة متماسكة أو مفككة من السمات قد يتسع أو ينكمش جغرافيا وجنسيا كلما طال زمنه• وقد ينتشر فى مزيد من مناطق الفن والثقافة ، أو يتلاشى من بعضها ، ويبقى فى البعض الآخر • والتقاليد فى العالم الحديث هى أشكال ديناميكية مزعزعة فى العملية الثقافية الكلية ، تنزع دائما الى الذوبان فى الفيض العام • وعلى النقيض من هذه النزعة الى التفكك والذوبان التى تزداد سرعتها نتيجة لتطلع الناس فى العصر الحديث الى التجديد المستمر ، فان هناك نزعة محافظة تزداد قوة ، وهى تعتمد أصلا على قوى العادة والعرف، وعلى ما درج عليه الناس طبيعيا من احترام الأشياء القديمة التى يعتزون بها ، وتلقى سندا من نمو جماعات مهنية وعلمية متخصصة ، وكذلك تعززها المعاهد والتقنيات التى تسجل الفن القديم وتحافظ عليه ، كما هو

الحال في المتاحف والمكتبات ، وفي أسطوانات الجاكي والأفلام • وقد أصبح من الأصعب والأصعب أن يزول تماما أسلوب أو تقليد ، الا باحتمال - حدوث - كارثة عالمية • ذلك أن الأساليب المنقرضة والتي في طريقها الى الزوال يسترجعها المكتشفون والعلماء ، ويضعونها تحت ضوء المعرفة التاريخية ، حيث يكون لها أثرها في التعليم العام ، وربما أوحت الى بعض الفنانين الناشئين بأن يبعثوها من جديد بصورة جزئية أو بصورة كاملة •

ما الفرق بين تقليد أكبر وتقليد أصغر ؟ ليس الفرق بالضرورة فرقا في الأهمية ، أو في القيمة ، أو التأثير الثقافي • ومن وجهة نظرنا الحاضرة، هو فرق في الحجم والمجال ، ففي نطاق تقليد ثقافي كبير ومنوع ، أو في نطاق فن واحد ، توجد تقاليد محددة ، وكل من هذه التقاليد المحددة يعتبر تقليدا أصغر أو تقليدا فرعيا بالنسبة الى التقليد الأكبر الذي هو جزء منه • وهو سمة أسلوبية جزئية أو مركب سمات جزئي يتحدر عبر فن وثقافة أجيال متعاقبة ، ويقابل ما عرفناه سابقا بأنه أسلوب فرعي بالنسبة الى أسلوب أكثر اتساعا ، ولكنه يتميز أيضا بأنه أسلوب فرعي يتحدر فترة طويلة من الزمن •

ان أسلوبا فتريا رئيسيا واسع النطاق كالباروك يشمل أساليب فرعية كثيرة ، ويمكن أن يقسم الى أنواع من الباروك ، على الأسس التي أشرنا اليها • وبالمثل ، فان تقليد الباروك ، كأسلوب ومؤثر فعال الى حد ما حتى وقتنا الحاضر ، يمكن تقسيمه الى تقاليد فرعية على الأسس نفسها •

وأية سمة ، كالتركيز على القوة والكتل الثقيلة في حركة دائرية أو منحرفة ، تصبح تقليدا فرعيا للباروك ما دامت تتحدر وتمارس بصورة نشيطة • وقد تمارس في الفن الذي نشأت فيه ، أو في فن آخر • فأسلوب الرسام روبنز Rubens يمكن أن يؤثر في التصوير الفوتوغرافي واللون المتحرك في الفيلم • وقد يعمل كواحد من عدة عوامل أسلوبية في عمل

فنى بمفرده ، ويمكن أن يدخل كجزء من شكل يغلب عليه الباروك ، أو كعامل ثانوى أصغر فى شكل متنوع الأساليب ، أو اخراج مسرحى لتمثيلية حديثة يتبع أسلوب الباروك المحدث ، أو فقرة موسيقية من بوليفونية الباروك المحدث فى سيمفونية حديثة •

ان حياة التقليد الفرعى وتأثيره قد يصلان الى كل الأقسام الثقافية التى توجد بين الفنون والمجالات الأخرى • فروعة القصر المشيد على طراز الباروك يمكن أن تستخدم لكسب احترام الناس لحكومة شيوعية ، وقد تثير فى ديكتاتور أطماعا ملكية • كما أن الرغبة الملحة فى الفخامة والعظمة فى أى مجال قد تعبر عن نفسها باحياء طراز الباروك الفخم ، الا اذا كبحت جماحها مؤثرات معاصرة رادعة • وقد يتألف التقليد الفرعى الأسلوبى من أية سمة أسلوبية أو من أى مركب سمات أسلوبية ينتقل عبر الأجيال المتعاقبة ويظل حيا منتعشا • والسمة أو مركب السمات الذى يثبت ، قد يحتفظ بطابعه بحيث يمكن تمييزه بسهولة فى الأوساط الأخرى ، أو يندمج مع غيره كسمة مبهمة تعم العمل الفنى كله بحيث لا يكاد يمكن تمييزها •

وأمثلة الحالة الأولى تظهر فى الصدف كعنصر تقليدى بارز فى الأثاث الفرنسى خلال القرن الثامن عشر ، وفى فكرة الحيوان الذكى فى القصص الشعبى (الفولكلور) ، وفى المقام الموسيقى ذى الخمس نغمات ، والأسلوب الدورى فى الموسيقى • وفى هذا الصدد يقول بانستر فلتشر Banister Fletcher ان « العنصر البالادى »* يوجد أحيانا فى عمارة عصر النهضة الايطالية ، وهو يتألف من « مركب من الطرازين الدورى والأيونى يشكل تحت السطح الرئيسى القائم على أعمدة اطارا بعقود متداخلة تستند الى أعمدة مزدوجة أصغر من تلك •• وهناك فتحات

(*) نسبة الى Andrea Palladio وهو مهندس معمارى ايطالى (١٥١٨ — ١٥٨٠) تميز بطراز كلاسيكى معين فى البناء • (الترجمة)

دائرية فى الفسحات المثلثة الكائنة بين المنحنى الخارجى الأيمن والايسر من كل عقد وبين الزاوية القائمة المطوقة له » * •

وعندما تنحدر مركبات السمات عبر الزمن وتنتشر فى شتى الأماكن، فانها تواصل انفصالها وتجمعها ثانية مع غيرها من السمات ، ولكنها لا تصل الى حد الذوبان فى سـمات موحدة • فثمة مجموعات صغيرة وكبيرة تثبت على الزمن وتحتفظ بشيء من طابعها الى جانب سمات مختلفة تصاحبها عبر القرون وآلاف السنين ، كما هو شأن الأعمـدة اليونانيـة الكلاسيكية ، والزخرفة الأقدم عمرا التى كانت ترسم على الأوانى القديمة فى صورة صلبان معقوفة ، وخطوط متموجة ومتقاطعة •

ويستخدم علماء الأنثروبولوجيا مفهوم (التقليد الاقليمى المشترك) بمعنى « ثبات عدد من تقاليد مجتمعة ومرتبطة ارتبـاطا وثيقا داخل اقليم معين** » • ويقول جوردون ولى Gordon R. Willey ان فى التقليـد المشترك فى بيرو أو أمريكا الوسطى تشترك كل النواحى الثقافية فى سمات ومركبات سمات معينة : الزراعة ، والأوانى ، والنسيج ، والعـمارة • ويقرر أن التقليد بوجه عام انما يعنى نشاطا نموذجيا متأصلا تفضل حيوية ثقافة ما أن تعبر عن نفسها فيه • فعلم التقويم الذى أخذت به قبائل المايا ، هو تقليد محكم التوحيد دام أكثر من ألف عام ، وهو مقسم الى أقسـام فترية صغرى لكل منها طابعه الأسلوبى الفنى المعترف به • ويذكر ولى ، كتقليد فى جوانب محددة من الثقافة ، الرسم على الأوانى الفخارية باللون الأبيض فوق الأحمر الشائع بين سكان جبال الأنديز فى أمريكا الجنوبية• ويشمل التقليد خطوطا معينة من الاستمرار والثبات فى الأفكار الثقافيـة عبر الزمن ، وبواسطتها يستطيع الأركيولوجى تتبع النمو الثقافى • فالتقليد

(*) History of Architecture on the Comparative Method
نيويورك ١٩٣١ _ ٦٥٩) •

(**) Archaeological Theories and Interpretation : New World
فى Anthropology Today وهو ينسب الفضل فى هذا المصطلح الى W.C. Bennett

الذى كان متبعا فى صنع الأوانى الفخارية بأمريكا الشمالية ، والمتميز بما على الأوانى من نقوش تشبه الحبال والنسيج ، اتسع وانكمش جغرافيا مع قليل من التغيرات الداخلية ، بينما تقليد الاحمر والابيض فى بيرو تطور الى عدد من أساليب صنع الفخار تختلف عن بعضها البعض اختلافا كبيرا ، وترتبط مع بعضها البعض بنفس النسق اللونى * .

ولقد رأينا أن عملا فنيا معينا قد يشمل فى كثير من الأحيان عنصرين تقليديين أو أكثر، بارزين أو مندمجين، ويشكلان من الناحية المورفولوجية عناصر أسلوبية تقليدية فى هذا العمل الفنى . ومن أمثلة ذلك ، العنصر اليونانى فى النحت البوذى فى جاندهارا ** ، وعنصر الرومانسك والعنصر القوطى فى كاتدرائية شارتر ، والعنصر الزنجى البدائى فى النحت التكعيبى ، والعنصر الفارسى والعنصر الانطباعى فى رسم من صنع الرسام ماتيس ، والعنصر العربى فى أغنية ورقصة أسبانية من أغانى ورقص الغجر ، والتقليد الكلاسيكى فى الكوميديا الالهية التى كتبها دانتى ، وأساليب العصر الوسيط فى موسيقى سترافنسكى .

وكثيرا ما توصف هذه العناصر بأنها « مؤثرات » أو « اشتقاقات » . ويرى الناقد ما يعتبره تأثير روبنز فى رسم من صنع رنوار ، ويسمع « أصداء » ديبوسى فى مقطوعة من تلحين رافل أو رسبيجى ، ويلاحظ فضل دانتى على ملتون وفضل فرجيل على دانتى ، ويشعر أن شخصيات روايات الكاتب الأمريكى فوكنر قد تكون مستمدة من دوستويفسكى . ويفترض فى وسائل التعبير هذه وجود علاقات سببية معينة من التأثير والاشتقاق بين الفنانين وهى علاقات كثيرا ما تكون موضع خلاف ومن المستحيل اثباتها . ولا يكون هناك مثل هذا الخلاف اذا وصفنا هذه العلاقات

(*) Willet ص ٢٧٣ .

(**) مملكة كانت تشغل الجزء الشمالى الغربى من الهند ، وازدهر فيها الفن فى عهد ملكها كانشكا الذى تولى ملك قبيلة الكوشانا فى سنة ٧٨ بعد الميلاد (تقريبا) .
(الترجمة)

بأنها تشابهات أسلوبية ، شأنها شأن ما يلاحظ من وجود عناصر أسلوبية متماثلة فى عملين فنيين مختلفين .

واذا قلنا ان عناصر أسلوبية تقليدية يمكن أن توجد فى عمل فنى أو فى الانتاج الكلى لأحد الفنانين ، فان ذلك لا يعنى أن عمله يفتقر الى الأصالة أو العظمة ، لأن هذه العناصر يمكن أن توجد فى أعظم الأعمال الفنية التى قام بها أعظم الفنانين ، ويكاد يكون من المستحيل أن تتصور وجود سمة جديدة تماما فى الفن من حيث المادة ، أو أسلوب الأداء ، أو المحتوى ، أو الشكل . والأصالة هى دائما مسألة فيها تفاوت ، وقد تتضمن كلية أو الى حد كبير انتقاء وترتيبا جديدا لسمات وسمات فرعية تقليدية ، ولا تعتبر التقليدية اختيارا يقلل من شأن الناقل الا اذا كانت العناصر التقليدية على درجة من التنافر أو ضعف التكامل لا تجعل منها تركيبا جديدا . والفنانون ، فى عصر يقيم للأصالة مثل هذا الوزن العظيم، انما ينزعون الى مقاومة وانكار الفكرة التى تقول بأنهم أخذوا أى شيء عن الماضى ، حتى اذا كان فضل الماضى عليهم واضحا للخبراء ، بل يدعون فى أكثر الأحوال أنهم تعلموا من الطبيعة مباشرة ، وهم ينسون أن الفن هو الذى علمهم كيف ينظرون الى الطبيعة ويتعلمون منها .

ان أية سمة من سمات الباروك التى ناقشها ولفلن يمكن أن تنفصل ، ويأخذها الخلف عن السلف ، وتدخل فى فن لاحق كعنصر أسلوبى ، وليس من الضرورى أن تتحدر كل السمات الخمس أو الأكثر من خمس التى تشكل الباروك بوصفه أسلوبا فتريا ظهر فى القرن السابع عشر ، بل يمكن أن تتحدر أية سمة بمفردها منتقاة منها ، فالرسام الانطباعى يستطيع أن يواصل ويطور السمة التصويرية المناقضة للسمة الخطوطية ، مع تجنب سمة الانحراف والتجويف التى كانت تميز الكثير من رسم القرن السابع عشر . وكما فعل الرسام مونيه ، يستطيع أن يجعل انعكاسات الضوء اللونية تلعب فوق سطح مستو نسبيا ، مثل واجهة كاتدرائية يمثلها الرسام

كأنها موازية تقريبا لمستوى الصورة • ويستطيع أحد الملحنين أن يحاكى باخ فى مزج الأصوات فى مقطوعة من موسيقى الفوجية ، بينما يدخل بدلا من تلك الموسيقى أنغاما أكثر تنافرا وتحويرات مقامية فجائية متعددة النغم • ويستطيع ماتيس أن يدخل السمات الفارسية لنموذج اللون غير اللامع المأخوذ عن المنمنمات ، دون الحجم الصغير والخطوط الحادة التى كانت فى الأصل مقترنة بها ، ويمكن بدلا من ذلك أن يجمع بين هذه السمات وبين مساحات واسعة يخطها بريشته ، وبعض الأضواء الانطباعية•

وقد يكون من المضلل أن يوصف استخدام النمط اللونى غير اللامع بأنه فارسى الا اذا كان التشابه بارزا فى نواح أخرى • ذلك أن النمط اللونى غير اللامع هو سمة أسلوبية تقليدية ، ولكنه يوجد فى التقاليد المصرية والصينية وغيرها من التقاليد المحلية الى جانب التقاليد الفارسية • وكثير من السمات التى كان ولفلن يسميها « باروك » أو سمات القرن السابع عشر هى فى واقع الأمر أقدم من ذلك بكثير •

١١ ـ الأنماط الأسلوبية المتكررة• الأساليب اللافترية أو متعددة الفترات:

ان المؤرخ الذى يستعرض كل التاريخ المعروف عن فنه من نقطة تتاح له فيها رؤيا واضحة لعصر معين وأسلوب معين ، كثيرا ما يدهشه وجود تشابهات بين أعمال فنية تنتمى الى فترات وأماكن منفصلة عن بعضها البعض انفصالا كبيرا ، ومنبعثة من بيئات اجتماعية ، وثقافية ، ودينية مختلفة، وليست هذه التشابهات أجزاء من تقليد واحد متصل •

وقد يتبين المؤرخ تحت الفروق الواضحة فى المادة ، وطريقة الأداء ، والاستعمال ، ومادة الموضوع ، تقاربا شاملا فى الأسلوب ، والشكل ؛ والتعبير ، أكثر من ذلك الذى يوجد بين أعمال فنية تنتمى الى زمن واحد ومكان واحد •

ومن الطبيعي أن يصف المؤرخ مثل هذه الأعمال الفنية المتشابهة على أساس الأساليب القريبة المألوفة التي تماثلها هذه الأعمال الفنية. فالمؤرخون يتحدثون الآن عن طور « باروكي » في النحت الروماني والعمارة الرومانية، وعن الرومانتيكية في الشعر الريفي الذي كتبه ثيوكريتوس ، وبيون ، وفرجيل . وبالطريقة نفسها يشار الى النحت القوطي البوذي في آسيا الوسطى لأنه يشبه النحت القوطي في العصر الوسيط * . وثمة كتاب آخرون يتحدثون عن أسلوب الباروك في النحت والعمارة** بالهند الشرقية، كما وصف النحت والعمارة الهندية في عصر امبراطورية جوبتا Gupta بأنها من طراز كلاسيكي يخالف أنماط الباروك والروكوكو التي جاءت بعد ذلك . وبعض النحت الياباني في عصر «كاماكورا» (وهو نحت يمثل الأرواح الحارسة ، وليس صورة بوذا) يعتبر «شبيه الباروك» في نزعته الى الكتل الكبيرة الملتوية وغير المنتظمة التي توحي بالنشاط العنيف والحركة . وهناك منحوتات صينية مماثلة نحتت في عهد أسرة ثي آنج وغيرها من الأسرات المالكة القديمة .

وقد يفضل مؤرخ ياباني ، غير متأثر بالدراسة الغربية ، أن يسمي منحوتات برنيني وبوجيه Puget منحوتات من طراز كاماكورا ، كما اننا نميل الى تسمية مدرسة موريبانا لتنسيق الزهور «رومانتيكية» لأنها توحي بحدائقنا الرومانتيكية الرائعة في طريقتها التي تبتعد عن الشكلية الهندسية الجامدة ، وتقترب من الأسلوب الطبيعي المحبوك غير الشكلي . ولقد تأثرت الحدائق اليابانية والغربية الفاتنة في القرن الثامن عشر وما بعده بالحدائق والمناظر الطبيعة الصينية ، ونحن في الغرب ، ليس من حقنا فعلا أن نفرض

(*) أنظر كتاب Civilization of the East (نيويورك ١٩٣١ ، ١٩٣٤) . الهند ص ١٢٤ وما يليها ـ الصين ص ١٧٧ وما يليها . تاليف R. Crousset وكتاب The Afghan Stuccos of the N.R.F. Collection (نيويورك Stora Gallery, n.d.) تاليف J. Strzygowski

(**) W. Cohn ، (Indische Plastik) برلين ١٩٢٣ ص ٤٥
G. Jouveaux-Dubreuil (Archeologie du sud de l'Inde) باريس ١٩١٤ .

مفاهيمنا الخاصة على كل ناحية من نواحى الفن الشرقى تكون مماثلة لفننا الغربى ، لا لسبب آخر سوى أن القول بهذا التماثل ، هو الذى يوحى بأن الغرب هو الأسبق وبأن الفن الشرقى مشتق منه • ومع ذلك فاننا فى حاجة ملحة الى مصطلحات نصف بها هذه التشابهات بين الثقافات ، ولا شك أن أى اسم يصلح لهذا الوصف اذا حدد وطبق بطريقة موضوعية •

والمهمة الأولى والأساسية فى دراسة هذه التشابهات الواضحة هى أن نلاحظها ونحللها تجريبيا ، على أساس السمات الأسلوبية • فكيف والى أى حد تعتبر منحوتات آسيا الغربية التى يقال انها قوطية بوذية ، مماثلة حقا للمنحوتات الأوروبية القوطية ؟ وما هى سمات الأسلوب التى تشترك فيها المنحوتات شبه الباروكية فى العصر الهللينى والعصر الرومانى الامبراطورى مع المنحوتات الأوربية الباروكية فى القرن السابع عشر ؟

واذا طبقنا على مثل هذا النمط اسم أسلوب فترى معروف ، فان هذا المفهوم الأخير يجب أن يعاد الآن تحديده بصورة أوسع وأكثر بساطة ، كما فى الحالات الأخرى التى يزداد فيها اتساع المفهوم • وتحديد هذا النمط كنمط أو أسلوب لا فترى يجب أن يحذف تلك السمات الخاصة بأية فترة واحدة ، ويقصرها على تلك الصفات القليلة المجردة الى الحد الكبير التى تتكرر فعلا فى مختلف الأزمنة والأماكن ، لأن الأسلوب الفترى لايمكن أبدا أن يتكرر بصورة واحدة كاملة • وتحديد نمط متكرر يحتاج فى العادة الى ذكر سمات أقل مما يحتاج اليه تحديد أسلوب فترى ، وأكثر مما يحتاج اليه تحديد نمط بسيط مثل « الصور المستديرة » أو «الموسيقى الخفيفة » • وبوجه عام ، فان النمط الأبسط والأكثر تجريدا هو أوسع مجالا من الأسلوب الفترى ، ويمكن اعتباره كجنس تدخل فى نطاقه أنماط فرعية وأساليب فترية كثيرة كأنواع أو أمثلة •

ويمكن تعريف « الفن الزخرفى » بطريقة بسيطة وعامة نسبيا بأنه الفن الذى يركز على الصفات البصرية المعروضة وعلى الترتيبات الخاصة

بالموضوع أكثر من التركيز على التمثيل الواقعى أو المثالى ، أو على المعانى الرمزية ، أو على العواطف الموحى بها • وهو يشمل طرقا كثيرة محددة لتحقيق هذا العمل كما فى الزخرفة الصينية ، وزخرفة الروكوكو الفرنسية ، والزخرفة الاسلامية • ومن ثم فان تعريفه الأساسى لا يمكن أن يحدد أية سمات يختص بها أحد هذه الأنواع • غير أن مفهوم « الفن الزخرفى اليابانى » يضيق المجال بعض الشىء ، ويجب أن تحدد تعريفة تلك السمات التى تتفق مع النمط الزخرفى بوجه عام ، مع تمييز النوع اليابانى عن غيره • ولتضييق المجال أكثر من ذلك نقول ان أسلوب « ياماتوى » هو أسلوب فترى من الفن الزخرفى اليابانى ، بدأ فى عصر « هاى » Heian Period المتأخر ، واستمر كتقليد فى القرن الخامس عشر • ولقد جاء وصف لهذا الأسلوب فى كتاب لى Lee (١٩٦١ ص ٢٨ - ٢٩) نصه كالآتى : « تعتمد الوسائل التكوينية على استخدام كل الفراغ المتاح من الحافة السفلى للفافة الورق الى الحافة العليا • ولا تكاد توجد خطوط تحدد الأفق لأن الرسامين كانوا يرغبون فى زخرفة السطح بأكمله • وثمة خطوط تمثل السحاب بلون مخالف للون الخلفية وضعت بطريقة تعسفية - وهى مأخوذة فى الأصل من أسلوب ت - آنج T'ang فى الرسم - وتستخدم داخل الغرف وخارجها بمثابة فواصل أو روابط بين المساحات المتجاورة• فان الفواصل المثلة من ستر أو نوافذ أو جدران، أو حصير أو أرضيات الغرف تشكل أنماطا غالبة وحركات توجيهية • وهناك رسوم زخرفية متناثرة تمثل الطبيعة مرتبة ترتيبا زخرفيا ، أو صور تمثيلية على ستائر مرسومة بالألوان ، فتحدث تنويعا فى الأنماط الغالبة • كما أن الألوان الخالصة كالبنفسجى الزاهى والأزرق السماوى ، والرصاصى والاحمر الزاهى ، تستخدم بعناية مع التركيز على طبيعتها الزخرفية كألوان غير لامعة • وينثر الذهب والفضة على هيئة مسحوق أو على شكل قطع صغيرة فوق الكتابات المكتوبة بالخط اليابانى المتشابك » •

ويشير مصطلح « أبوللونى » و « ديونيسى » الى نمطين أسلوبين

متباينين ، وهما مشتقان من مقال للفيلسوف نيتشة عن « مولد المأساة » The Birth of Tragedy وقد حدد نيتشة هذين المصطلحين مع اشارة خاصة الى التمثيلية اليونانية القديمة ، أى أنه أشار أساسا الى فن واحد وعصر واحد • ولكنه طورهما بطريقة فلسفية بعيدة المدى توحي بأنهما ينطبقان كذلك على فنون وعصور أخرى • ولقد أصبحا يرمزان فىالنقاش الحديث ، الى عنصرين أو اتجاهين مضادين متعاقبين فى الفن كله والحضارة كلها • فالديونيتيكى قريب من «الرومانتيكى» فى تركيزه على العاطفى ، واللامعقول ، وعلى الشعور الروحي بالأحدية • وبهذا الوصف يمكن تفضيله أحيانا على «الرومانتيكى» لأنه أقل ارتباطا بحركة حديثة • أما « الأبوللونى » فانه يتطابق مع ناحية من نواحى ماتسميه الآن «كلاسيكى» ـ وهى الناحية التى تركز على الوضوح والهدوء ، ولكنه لا يتفق مع ناحية أخرى ـ وهى التى تركز على الفهم العقلى ، والتحليل ، والهدف • وينسب نيتشة هذا التركيز الأخير الى سقراط ، واعتبره ، بوجه عام ، شيئا لايلائم الفن • وكان فى موقفه هذا يعبر عن سماته الرومانتيكية الخاصة •

وهذان الزوجان من المفاهيم المتباينة لهما فائدتهما فى وصف الفن وتصنيفه ، وسوف يكونان أكثر فائدة عندما يحددان تحديدا أكثر دقة• ويجب ألا يتوقع المرء أن يجد فى الفن أمثلة كثيرة لأى من هذه المفاهيم المتباينة المتطرفة ، فهى أضداد نظرية أكثر منها أنماط لظواهر واقعية فعلية • ذلك أن أغلب الفن ، سواء سميناه كلاسيكيا أو رومانتيكيا ، أبوللونيا أو ديونيسيا ، انما يقع فى مكان ما بين الاثنين وفيه بعض الأثر من الصفتين ، ولو كان ذلك من حيث التباين الداخلى • ولقد أظهر نيتشة نفسه كيف أن المأساة الكلاسيكية حققت توفيقا جزئيا بين الطرفين ، الأبوللونى والديونيسى • ومنذ ذلك العهد استمر هذا المجهود بطريقة أو بغيرها ، وقد بدأ قبل عصر المأساة اليونانية • وبالمثل، فان النحت الكلاسيكى كما فى (قوصرة) معبد البارتنون ، جمع بين الهندسة الجامدة وبين

الأشكال الطبيعية والأشكال الحية • وظل هذان النوعان ثابتين ولكن فى مرونة تحت سيطرة عقل ديناميكى ، لا سيطرة قواعد جامدة •

وفى مثل هذه الأشكال ، فان النمط الأسلوبى المتكرر يعمل كعنصر متطور ، يظهر مرة بعد أخرى فى مجالات فنية وثقافية جديدة دائما • ولقد قال أندريه جيد ، « ان الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية قائم فى كل عقل » •

وتطبيق فكرة « الكلاسيكى » كنمط يتضمن توازنا ، واعتدالا ، ووحدة ، على العلاقة بين الكيان اساسى لعمل فنى وبين جماله الزخرفى • وبينما تنظر الى النمط العتيق على أنه نمط عار وقاس ، أو أنه يفتقر الى الوحدة بين العناصر الوظيفية ، والتمثيلية ، والزخرفية ، فاننا تنظر الى الكلاسيكى على أنه يوحد بين هذه العناصر كلها فى توازن وضبط • أما الباروك فاننا نعتبر أنه يميل الى الاسراف أو المغالاة ، والى الزخرفة الثقيلة أو الملتويات والنتوءات التى لا ضرورة لها من الناحية الوظيفية • وكذلك يلاحظ أن الروكوكو يشبه الباروك من حيث المغالاة فى الزخرفة ، ولكن بطريقة أخف وأكثر رقة • ونحن نرى أن الفكرة والشكل ، أو المعنى العاطفى والتعبير الحسى ، يبلغان مستوى التوازن الكامل فى النمط الكلاسيكى ، ومما يوحى الى المشاهد بالراحة والقوة الهادئة • والنظرة الى النمط الكلاسيكى هى أنه يركز على العقل والنظام ، فيما يعبر عنه ، وفى الطريقة التى يعمل بها الفنان • أما النمط الرومانتيكى فانه يركز على الدافع ، والخيال ، والبديهة المباشرة ، وكذا فى العمل الذى ينتجه الفنان، وفى عملية الخلق • ومن الواضح أن هذه المعايير كلها هى معايير ذاتية وتقييمية بصورة جزئية : فهناك اختلاف كبير فى الرأى حول ما هو « مزخرف أكثر مما ينبغى » أو « موحد توحيدا كاملا » • غير أن هناك أيضا عنصرا موضوعيا فى هذه المعايير يمكن التعبير عنه تعبيرا تقريبيا على أساس التفاوت والتناسب بين مختلف العوامل فى الشكل •

١٢ ـ تحليل أسلوبى خاص :

لقد تناولنا الأساليب كنوع من النمط المركب فى الفن ، وهى تتميز على أساس مفاهيم عن الأسلوب ، كل واحد منها يسمى باسم أحد الأساليب وأنها لمهمة صعبة أن نحدد هذه الأساليب تحـديدا مرضيا ، بالنسبة الى مجموعة من السمات ، وكذا بالنسبة الى مجال انتشارها . غير أن عـلم التصنيف الجمالى هو فى مرحلة أولية ولا يحظى الا بقليـل من الدراسـة المنتظمة . وتحليل مفهوم الأسلوب من حيث معناه وعلاقته بالأعمال الفنية هو تحليل أسلوبى عام ، وهو فرع من المورفولوجيا الجمالية .

وتنشأ مشكلة من نوع مختلف ولكنه وثيق الصلة بهـذا الموضوع عندما نحاول وصف عمل فنى بأنه ينتمى الى أسلوب معين أو أساليب معينة ويعتبر هذا تحليلا أسلوبيا خاصا . فاذا حللنا معبد البارثنون اليونانى كشىء معين بحيث نلاحظ السمات التى يحقق فيها مواصفات « العمارة الدورية » كان ذلك تحليلا من هذا النوع . ومن المفيد فى أغلب الأحيان أن نقارن عملين فنين أو أكثر من حيث ما بينهما من صلات أسلوبية مثل البارثنون والأركثيوم وكلاهما قائم على تل الأكروبول فى أثينا .

والغرض من التحليل الأسلوبى الخاص هو ، أولا ، تحديد مكان العمل الفنى بالنسبة الى أسلوب معين أو أساليب معينة . فقد تكون هـذه الأساليب تقليدية ، أو أساليب أخرى واسعة النطـاق ، يمارسها فنانون آخرون ، أو أساليب فردية يختص بها فنان واحد بالذات . والمشكلة هنا هى أن نلاحظ ونصف السمات التى يكون فيها العمل الفنى مطابقا لمواصفات أسلوب معين، مطابقة كاملة أو جزئية. وهذه هى مطابقات العمل الفنى فيما يختص بهذا الأسلوب . والغرض الثانى من التحليل الأسلوبى هو أن نبين النواحى التى لا يتفق فيها العمل الفنى مع مواصفات هـذا الأسلوب نفسه ، وبهذا نقدر مدى المطابقة . فهل هو نموذج مثالى خالص للأسلوب ، أو عمل فنى خليط ، بين بين ، انتقالى ، مولد ؟ وبمقارنة عملين

فنين أو أكثر بالنسبة الى الأساليب نفسها أو بالنسبة الى أساليب متماثلة ، يستطيع الانسان أن يجعل تقديراته للصلات الأسلوبية بينهما تقديرات دقيقة • ومثل ذلك البارثنون والثيسيوم كبنائين من طراز العمارة الدورية، وكاتدرائيتا شارتر وأميان كبنائين من الطراز القوطى ، والرسامان روبنز وفرمير كرسامين يتبعان أسلوب الباروك •

وعلى هذا المنوال قد يأمل المرء في الاقتراب من معرفة الطابع البارز الفذ نسبيا الذى يتسم به عمل فني معين ، أو الذى تتسم به أعمال فنان معين • وقد يتطلب هذا أن يتنبه الانسان الى فروق دقيقة جدا بين سمات متشابهة في مختلف الأساليب والنماذج • ومع ذلك ، فليس من المفروض أن كل هذه الفروق يمكن أن يعبر عنها على أساس المطابقة أو عدم المطابقة لأساليب مشهورة • وينبغي أن توصف نواحي عدم المطابقة أو عناصر الاختلاف في عبارات قطعية جازمة ، وليس هذا بالأمر اليسير ، وخاصة في الأعمال الفنية الجديدة غير المألوفة • ولا شك أن مفاهيم الأسلوب تساعد على وصف عمل فني معين ، ومع ذلك ففي هذا العمل قد يحل المفهوم محل الكثير من الكلمات ، والكثير من الاشارات الى سمات معينة • فالرجل الخبير يفهم الكثير اذا قيل له ان عملا فنيا معينا « ينتمي الى أسلوب الروكوكو ، مع منحنيات مسطحة بسيطة بشكل غير عادي » ، أو « أنه ينتمي الى أسلوب مونتفردي الموسيقى ، مع قليل من الأنغام المتنافرة الحديثة غير العادية » •

وفي تصنيف الأمثلة ، فان النقاد والمؤرخين كثيرا ما يتحدثون كما لو كان الفنان ، وليس العمل الفني ، هو المثل • فقد يناقشون مثلا مكان الموسيقار ج• س• باخ بالنسبة لأسلوب الباروك ، أو مكان الرسام شاردان بالنسبة لأسلوب الروكوكو • وهذا شيء ملائم كاختصار لعبارة «مقطوعات باخ » أو « لوحات شاردان » لأن هذه المقطوعات وتلك الرسوم هي التي توضح الأسلوب ، أكثر مما يوضحه الفنانون • ومن وجهة نظر

المورفولوجيا وتدوين التاريخ ، فان المنتجات الفنية هي المعلومات الأساسية، فالأسلوب ليس الانسان الفنان ، ولكنه ناحية من عمله ، وفي حالات كثيرة لا نعرف ، ولا نستطيع أن نعرف شيئا عن الانسان ، وحتى اذا عرفنا ، فان عمله هو الذي يجعلنا نعتبره ذا أهمية لتاريخ الفن • ولا شك أن ذلك الانسان كان يتصف بسمات سيكولوجية تتصل بسمات الأسلوب الذي يتمثل في عمله الفني • وهذه أيضا لها أهميتها في التاريخ الثقافي ، غير أن العلاقة بين هذه السمات تنحو بنا في واقع الأمر بعيدا عن مجال المورفولوجيا الجمالية وتاريخ الفن •

ومحاولة وصف طابع عمل فني معين في أبرز نواحيه لا تتصل مباشرة بنظرية التطور ، وهي النظرية التي تهتم اهتماما أكثر بالأنماط والاتجاهات العامة ، ونحن انما نذكرها هنا أساسا لكي نبين أن التطورية لا تنكر أو تتجاهل النواحي الفذة التي ينفرد بها العمل الفني ، كما أن المورفولوجيا تستطيع أن تشمل الاثنين معا •

وكذلك تتصل نظرية التطور بموضوعنا من حيث أنها تؤكد أن الأساليب والتقاليد تنحدر ، لا كمجردات مستقلة ، ولكن كسمات متكررة لأعمال فنية معينة ملموسة • فالطريقة التي يجسم أو يمثل بها عمل فني أسلوبا أو تقليدا معينا تعتبر عنصرا له وظيفته داخل ذلك العمل الفني • وقد يكسب الكل الفني وحدة وانسجاما ، غير أن وجود عنصرين أسلوبيين مختلفين أو أكثر قد يعكس الأمر الا اذا حدث بينهما اندماج وتوافق بطريقة ما • وفي هذه الحالة قد ينشأ عنهما تأثير كلي من التوازن والتباين* على نحو معتدل ديناميكي •

(*) ومن ثم فان شرمان لى Sherman E. Lee يبين أن الرسام تشوتا (١٦٣٦ — ١٧٠٥ م) كان يرسم بأسلوبين . أحدهما سريع واقتصادى يستخدم فيه الفرشاه فى رسم الصخور أو السمك ، أو الطيور ، أو النباتات . وهو أسلوب جرىء ، رصين ، ألمعى ، كثير النزوات المزاجية . وكثيرا ما كان يضفى على الحيوان والجماد قيما انسانية . أما الاسلوب الآخر فهو أسلوب معقد ، تجريبى ، طائش ، موجز ، مجاف للتقاليد • الأول أسلوب مباشر بديهى ، والثانى بناء وعقلانى • ويؤلف بين الاثنين =

١٣ ـ الزعم بأن الأساليب فذة فريدة نواحيها الفذة والعامة :

كثيرا ما أسيء استخدام مصطلح « فريد » unique ، فلم يقتصر اطلاقه على أعمال فنية فحسب ، أو على فنانين بالذات ، بل أطلق أيضا على أساليب فنية ، وهنا أيضا كثيرا ما يستخدم كاعتراض على التطورية وعلى نظرية الدورات . فاذا كان كل أسلوب فذ بصورة كاملة ، فلا يمكن أن يكون هناك تطور تدريجي في الأساليب ، واستمرار في تاريخ الفن . ولا يمكن أن يكون هناك تكرار لأحد الأساليب في فترات وثقافات مختلفة .

ويقول كروبير « لا يمكن لأسلوب أن يتكرر ، فهو فردى وفذ الى درجة لا تسمح بذلك . وقد يأخذ مكانه أسلوب آخر ويسير شوطا مماثلا بوجه عام ، ولكنهما يختلفان من حيث النوع اختلافا حقيقيا بحيث لا يعقل أن تتحدث عن العلاقة بينهما كأنها علاقة دورية فالأساليب هي أشياء

= اشتراكهما فى مزاج رصين عقلانى ، ومن ثم كان الانحراف بين حين وآخر من الاسلوب الثانى الى الأول فى المناظر الطبيعية . ويركز الأسلوب الأول على الأجزاء ويوحد بينهما جزئيا بطريقة أدبية . اما الاسلوب الثانى فانه يركز على الكيان الكلى . ويتمثل الاسلوبان فى اللوحة التى رسمها تشوتا تحت عنوان « Landscape after Kuo Chung-Shu » المودعة فى متحف الفن بمدينة كليفلاند ، روضح فيها توضيحا سخيا أسلوب الضخامة الذى اتسمت به أسرة سونج الشمالية . (The Two Styles of Chu Ta نقال فى مجلة متحف الفن بكليفلاند ، نوفمبر ١٩٥٨ ـ ص ٢١٥) . وفى مكان آخر من هذه المجلة يبين كاتب هذا المقال ، والكاتب الصينى ون فونج أن هناك خمسة أساليب متعاقبة فى « تطور الفن الصينى فى رسم المنظر الطبيعى » وهى الاسلوب الفخم ، الاسلوب الضخم ، الاسلوب البسيط ، الاسلوب الوجدانى ، الاسلوب التلقائى . وقد وجد الكاتبان سمات لعدد من الأساليب فى لفافات تتضمن صورة لمنظر طبيعى رسمت على طراز أسرة سونج الشمالية . وكان الفنان الذى رسم هذه الصورة فنانا فى مرحلة انتقال وانتقى ما شاء له من الاساليب . وقد بذل جهدا فى الجمع بين الاسلوب الضخم البطولى وبين الاسلوب الجنوبى الاحدث الذى يتسم بالرومانتيكية ، والتمنمة ، والوجدانية . وفى رأى الكاتبين أن هذا الجهد ينطوى على شىء من التضارب .

انظر : « Streams and Mountains Without End » (أسكونا ، سويسرا ، ١٩٥٥) ص ٢١ ـ ٢٩ .

ملموسة دائما » * • ويقول هوسر عن العمل الفنى انه « انجاز روحى فريد ، لا يمكن أن يكون موضع خطأ أو مقارنة » ، ويضيف الى ذلك « أن أى نزعة فنية هى بطريقة ما نتيجة لما سبقها ، وهذا يخلق فى أى وقت وضعا فريدا فى العملية التاريخية ككل » ** • (وبعبارة أخرى وعلى حد قول تين فان أى أسلوب هو ، نوعا ما ، نتيجة فترة تاريخية) • ويقول هوسر ان كل مرحلة تستلزم ضمنا منجزات المرحلة السـابقة ، وبذلك تصبح مرحلة مختلفة كل الاختلاف » • ومن ثم فان البـاروك اليـونانى الرومانى ، والباروك القوطى المتأخر لا يماثلان باروك القرن السابع عشر • والأساليب لا يمكن أن تتكرر ، ولهذا لا يمكن أن تكون هناك دورات •

ويبالغ هذان الكاتبان فى الفـرق بين الأساليب ، وفى اسـتحالة تكرارها • ومع أنه صحيح أن الأساليب والأوضاع الثقافية التى أوجدت هذه الأساليب لا يمكن أن تتكرر بحذافيرها ، غير أنه صحيح أيضا أنه ليس هناك أسلوب واحد مختلف كل الاختلاف عن كل الاساليب الاخرى ، وليس هناك مرحلة ثقافية واحدة مختلفة كل الاختلاف عن المراحل الثقافية الاخرى • وأوجه الشبه والاختلاف هنا هى مسألة فيها تفاوت ، فالأساليب يمكن أن تتكرر جزئيا ، أى من نواح معينة ، وبالمثل فان الأوضـاع الاجتماعية يمكن أن تتكرر من نواح معينة ، مثال ذلك الانتقال من الاقطاع الى الرأسمالية البورجوازية •

ولقد أقر كروبير ثلاثة تشابهات بين الأسلوب فى الفن وبين الأنواع العضوية وهو يقول « ان النوع من ناحية والثقافة والأسلوب من ناحية أخرى قد تطورا عن طريق استجابات للبيئة الكلية المتقبلة التى وجدا فيها من قبل ، بالاضافة الى ما اعتورهمـا من تغيرات داخليـة ــ أى مستحدثات نتيجة تغيرات جذرية ، ومستحدثات نتيجة قوة مبدعة خلاقة على التوالى » ***•

(*) Style and Civilizations ص ١٢٦ .

(**) Philosophy of Art History ص ٧٣ ، ١٩٣ .

(***) Style and Civilization ص ٧٨ .

والنوع المحدود من التفرد الذى يؤكده كروبير بالنسبة للأساليب والأنواع العضوية لا يستبعد أبدا تخدرها التطورى • فهو يقول ان النوع ، شأنه شأن الثقافة والأسلوب ، انما يمثل تطورا تحقق ، وهو تطور فريد ، وليس متكررا فى حد ذاته » * • وليس فى مقدور أحد أن ينكر أن شجرة البلوط وحيوان النمر هما فريدان لا يتكرران ، من بعض النواحى ، ومن حيث شكل سماتهما الكلى الذى يجعل من كل منهما نمطا متميزا • ويحدد كل نوع Species (أ) بتصنيفه داخل فصيلة أو فئة يشترك كل أعضائها فى سمات أساسية معينة ، و (ب) بوصف صفاته المميزة أو خصائصه الفريدة بالمقارنة الى أنواع أخرى من تلك الطبقة • ولا شك أن التشابهات والفروق ، والاستمرارات والتغيرات المفاجئة ، انما هى نتائج للتطور • فأساليب عصر النهضة تشبه أساليب اليونان وروما من بعض النواحى ، مما يبين تحدرها من تلك الأصول ، ولكنها تختلف عنها من نواح أخرى •

ويخطىء كروبير فى قوله ان الأساليب أشياء مادية ملموسة دائما• فالأسلوب هو شىء مجرد على طول الخط نفهمه اذا تبينا سمات متكررة معينة فى أعمال فنية مختلفة ، غير أن بعض مفاهيم الأسلوب أقرب الى المستوى المادى الملموس من غيرها • ولقد رأينا فى هذا الفصل أن هناك أنواعا مختلفة من الأسلوب وأن الاساليب الفترية يمكن فهمها وتحديدها بالاشارة المباشرة الى وضع تاريخى معين ، والى منتجات مكان معين ، وزمان معين ، وشخص أو أشخاص بالذات • فاذا كان هذا الوضع المعين صغيرا وقصيرا نسبيا ، أتيحت لنا الفرصة لنتبين فى نطاقه مجموعة كبيرة بعض الشىء من السمات الأسلوبية المشتركة ، والأساليب الفردية الأصيلة هى من هذا النوع • وللسبب عينه ، فان الأسلوب الذى يفهم على هذا النحو يعتبر أسلوبا فريدا نسبيا ، اذ لا تكون هناك فرصة كبيرة للعثور على هذه المجموعة من السمات المتصلة بعضها ببعض فى أى أسلوب أو وضع آخر•

(*) ص ٧٨

ويحلل جوردن ر. ولى معنى التفرد Uniqueness بعناية أكثر فى مناقشة مفهوم كروبير عن « أسلوب المنطقة الثقافية » * ، ويقول ان هذا الأسلوب « هو أسلوب واسع الانتشار من أساليب الفن يسجل فى عدد من التعاقبات المحلية » . وتقع فى وقت واحد مختلف التعاقبات التى يظهر فيها الأسلوب نفسه فى هذه المنطقة وفى تلك . ويقول ولى ان أهمية الفكرة تكمن فى ظاهرة الأسلوب بوصفه كيانا فريدا ... ويتوقف اثبات هذا التفرد على ثلاثة عوامل : صفته الفنية ، ومحتواه أو تمثيله ، وشكله. فقد يتشابه نموذجان لرسم الفهد الأمريكى المرقط من حيث الأداء الفنى (النقش الخطى الدقيق على الحجر) ومن حيث المحتوى (الفهد Jaguar) ولكنهما يختلفان من حيث تحديد خطوط الفهد (الشكل) وهذا من شأنه أن يجعل الأسلوبين متميزين على حد تعليق ولى . وفى رأيه أن « المظهر الشكلى للأسلوب » هو العامل الحاسم .

ومع ذلك ينبغى أن نلاحظ فوق هذا أنه حتى فى مثل هذا الشكل الخطوطى قد توجد سمات مشتركة بين نموذج وآخر . وفى الحق أن هذا الاشتراك فى السمات أمر لا بد منه . فدقة الخط المحفور أو حدته المتسقة ليست مجرد شىء فنى ، بل هى أيضا سمة شكلية يمكن رؤيتها وعامل فى تحديد الشكل الجمالى الكلى للشىء . واذا تشابه النموذجان اللذان يمثلان الجاجوار من حيث الطريقة العامة لفكرة الأسلوب ، فان واحدا منهما لا يكون نموذجا فريدا . وهناك تشابهات فى تمثيل الجاجوار من حيث تحديد الخطوط ، حتى بين أساليب متميزة واسعة النطاق مثل أسلوب المايا، وأسلوب التولتك ، وأسلوب الأزتك . ومن المرجح أن تكشف المقارنة الدقيقة بين أى تمثيلين لموضوع واحد عن تشابهات وفروق فى الشكل .

ويحدد قاموس وبستر معنى كلمة « فريد » Unique بأن «يكون

(*) « Archaeological Theories and Interpretation : New World » فى كتاب Archaeology Today ص ٢٧٥ .

الشيء لا شبيه أو مثيل له ، وأن يكون فريدا فى نوعه أو جودته ، ومن ثم يكون بوجه عام شيئا غير عادي يمكن ملاحظته » • وبعض الأساليب غير عادى ويمكن ملاحظته ، وبعضها لا تتوفر فيه هذه الصفات • غير أنه لا يوجد أسلوب « دون نظير له » بمعنى أنه يخلو من أى شبه لأسلوب آخر •

١٤ ـ الأساليب والأنماط العضوية• اندماج الأساليب• الأساليب المولدة أو الخليطة :

وفى ضوء ما تقدم فان التفرد الجزئى للأساليب لا يقف حائلا دون اشتراكها فى عملية التطور ، فكل الأساليب والأنماط العضوية يمكن أن تنشأ كتحولات لأنماط سابقة ، وثمة نوع معين من الحيوان يترعرع فى أحد الأزمنة والاماكن ويظهر فى أمثلة كثيرة ، بحيث لا يتيح مكانا لانواع أخرى منافسة له ، وفى زمان آخر نراه يضمحل وينقرض كما حدث للزواحف الضخمة التى عاشت فى العصر الجوراسى • ويمكن أن تنطبق هذه الأقوال على الأساليب فى الفن • فهنا ، كما فى الأنماط العضوية ، توجد أنماط فرعية كثيرة ، تعتبر أنماطا حدية انتقالية ، برزت فى مجرى التغير التطورى • ويتغير كلاهما بصورة تدريجية ، كما يتغير فى بعض الأحيان بخطوات واسعة فجائية •

ولقد أكد كروبير منذ وقت قريب هذه التشابهات التى طالما أنكرها الناس أو قللوا من شأنها ، وهو يقول ان فى العالم العضوى ما يشبه الأسلوب شبها وثيقا ، ويتمثل ذلك فى أداء الحيوان أو النبات لوظيفته بطريقة متميزة ، وهذا يكسبه قدرات مثالية تمكنه من التعود ، أو التكيف أو الاتسام بطابع خاص* • وهذا الانسجام بين الشكل والوظيفة هو الذى

(*) Style and Civilization ص ٧٧ وما يليها

يفرق بين كلب الصيد والبولدج ، وبين انسيابية الأسماك والطيور • وهو يشبه ترابط الشكل المستوعب والصفة فى الثقافة •

وتعتبر بعض الأنماط العضوية من أساليب الفن ، بالمعنى الحقيقى الحرفى • وهذه الأنماط هى أنواع الحيوان والنبات التى هجنت صناعيا من أجل الجمال ، أى لصفات جمالية من نوع خاص • وهى تشمل السلالات الحديثة من الكلاب ، والجياد ، والقطط ، والطيور ، والأسماك الذهبية اللون ، وأشجار الزهور ، والشجيرات ، والأشجار الدائمة • وبعض هذه الأنماط مزخرف ، والبعض الآخر وظيفى بصورة شديدة وخالى من الزخرف ، وتتغير فيها الأساليب والأذواق من ثقافة الى ثقافة ومن عصر الى عصر ، كما تستورد وتصدر كأجزاء من عملية الانتشار الكلى ـ للثقافة والفن •

ومن الناحية المثالية ، فان تصنيف النماذج غير المعروفة يتطلب وجود نظام ناضج ثابت لتصنيف الحيوان والنبات يقوم على أساس تسمية معيارية موحدة ومواصفات متفق عليها لكل فئة • ولم يكن هذا النظام قائما فى البيولوجيا عند ارساء قواعد هذا العلم وعند اكتشاف التطور • ثم نما هذا النظام فى مجال البيولوجيا جنبا الى جنب مع تحليل نماذج معينة وعلى أساس البحث التجريبى ، كمجموعة من فروض يقصد بها تنظيم الكمية المتزايدة من المعلومات البيولوجية • ووضع عالم النبات السويدى لينيوس فى هذا الشأن نظاما كان خطوة رائدة ثم اعتوره كثير من التغير بعد ذلك، واستمر تغيير المفاهيم ، والتعاريف ، وما هنالك من علاقات متبادلة منسقة، لكى تناسب المعرفة المتزايدة بالحقائق • وهذا ما يجب أن يكون فى علم الجمال وتاريخ الفن • ومن المستحيل فى المرحلة الحالية أن نضع نظاما مرضيا بصفة دائمة لمفاهيم الأسلوب ، غير أننا نستطيع أن نخطو الخطوة الأولى فى هذا المجال •

ومن احدى النواحى ، فان العلاقة بين الأنماط التكوينية الثابتة وبين

الأساليب فى الفن تشبه بعض الشيء تلك العلاقة القائمة بين الأنماط الرئيسية الشاملة وبين الأقسام الثانوية الأصغر منها فى البيولوجيا . والأساليب ، كما رأينا ، هى تغيرات مؤقتة فى الأنماط المستقرة الأكثر شمولا ، فطراز لويس الخامس عشر وطراز لويس السادس عشر هما طرق لتنويع المقعد ، والمنزل ، وزى المرأة ، والقماش المنسوج ، وتمثال الشكل الانسانى . وهذه الأنماط أو النماذج الأساسية تثبت وتبقى خلال الكثير من الأساليب . وبالمثل فان كلا من الأنماط البيولوجية الرئيسية ـ النبات والحيوان ، الفقريات واللافقريات ، والحيوانات القشرية ، والزواحف ، والطيور ، والأسماك ، والثديات ، وفى علم النبات ، النباتات البذرية ، والنباتات اللابذرية ؟ ونباتات بذور الفاكهة ، أقول ان كلا من هذه الأنماط تغير الى عدد كبير من الفصائل والأنواع والأصناف ، وكلها بوجه عام أسرع زوالا من الانماط الرئيسية ، وان لم يكن هذا صحيحا بصورة دائمة .

وبما أن الأنماط العضوية لا تتغير الا فى صعوبة وبطء ، فهى بصورة نسبية غير قابلة للعودة الى حالتها قبل التغير ، واذا انقرض نوع حيوانى ، فمن الصعب أو المستحيل أن يبعث من جديد . غير أن موت أحد الأساليب ليس الا موتا مؤقتا ، ولما كانت «حياته» لا تعدو أن تكون وقفا على اعجاب الناس به ، واستخدامهم له وتقليدهم اياه بشكل فعال ، فان الأسلوب الذى يموت أو يهمل قد يبعث فى أى وقت ويعود الى مكان الحظوة ، حتى اذا كان أسلوبا قبر زمانا طويلا ثم اكتشف فجأة ، كطراز مدينة بومبى Pompeian Style

وبوجه عام فان النظرية الكلاسيكية والكلاسيكية المحدثة تمسكت بالاعتقاد القائل بأن الأنماط أو الأنواع الرئيسية فى الفن كانت وينبغى أن تكون مستقرة ، ومتميزة فى وضوح ، وغير متغيرة فى أساسها . وعلى حد قول أرسطو ، فان كل نمط أساسى تطور فى اتجاه معين يهدف الى بلوغ ذروة الجودة التى يتميز بها . وكان هذا شبيها بثبات الأنماط العضوية ،

كالشجرة ، والشجيرة ، والعشب • فالملهاة لها ، في رأيه ، مجموعة مميزة من التأثيرات والقيم • والمأساة لها مجموعة أخرى ، حتى وان كانت الروح المميزة لكل منهما واحدة (كما قال سقراط في شيء من الغموض) • وكان المزج بينهما ، أو انتاج ملهاة مأساوية خــرقا لنظام الطبيعة ونظام الفن • وفي القرن الثامن عشر كان الناقد الألماني لسنج Lessing لا يزال يجادل بأن للرسم مجالا وهدفا واحدا متميزا محدودا ، كما أن للشـعر مجالا وهدفا آخر ، وأن كلا منهما يخطيء اذا تعدى على مجال الآخر ، وهذا الضرب من التفكير هو جزء مكمل لوجهة النظر العالمية فيما قبـل ظهور نظرية التطور ، ويتمشى مع الافتراض القائل بأن الله قد نظم الكون مرة واحدة الى الأبد ، في مستويات هرمية معينة ، وأنماط مختلفة شاملة للطبقات الاجتماعية والمهن ، وأن السعي الى التغيير الجذري ، أو الى تجاوز الانسان لمركزه يعتبر عملا لا أخلاقيا • ومن ثم فان أنماط الفــن أبدية وينبغي أن تكون كذلك ، كل منها له قوانينه وحدوده المقررة التي لا يسمح في نطاقها الا بتغيرات أسلوبية قليلة •

أما اليوم فمن الواضح أن الفنون كانت دائمة التغير وتتجاوز حدودها سواء وافقت الفلسفة أو لم توافق ، أجل ، ان شيئا من الاتجاه القـديم لا يزال ملموسا في اتجاه الصفائي الذي يستنكر أي مزج أو تنويع في الأساليب التقليدية • ولكن منذ أن طغت النزعة التطورية ابان القــرن التاسع عشر أخذت النظرية الجمالية تكيف نفســها وفق الاتجاه الجديد الذي لا مناص منه • فمن حيث التقييم اتجهت نحو التساهل النسبي فيما يختص بالتنوع والجدة والتجربة غير المحدودة في الفن • وفي المورفولوجيا الجمالية أصبحت الآن تعتبر أن الأنماط والأساليب دائمة التغير والتداخل، كما هو شأن الأنواع البيولوجية • ومن ثم فانه من السهل ، من وجهـة نظر حديثة أن تتصور أنواعا كثيرة مقبولة من المأساة ، وأنماطا متوسطة تجمع بين المأساة ، والملهاة ، والشجن والهزل •

ومنذ أزمنة ما قبل التاريخ تحدث الانسان عن تلك الفروق الثابتة بين الظواهر الطبيعية من حيث النمط ، وفتنته أحلام المزج بينها • ومنذ العصر الجليدى على الأقل جسد فن الانسان فى الملبس ، والرقص ، والرسم على جدران الكهوف ما كان لديه من خيالات عن مخلوقات مهجنة مثل رجال لهم رءوس الطيور • ولم تكن تلك المخلوقات عقيمة كأغلب المخلوقات الحقيقية المولدة ، لأنها أنجبت فى تاريخ الفن سلالة طويلة من الملائكة ، ومن أبى الهول ، والقنطور وما شابه ذلك • ففى القصص الخرافية السحرية ، تتحول الضفادع الى أمراء ثم تعود الى أصلها ثانية • وفى النهاية حفزت هذه الخيالات أصحابها الى بذل المجهودات لتحقيقها بطريقة أو بغيرها : كالطيران مثل الطيور والسباحة تحت الماء كالسمك • وتدل هذه الخيالات على أن فى الانسان تمردا دائما على ثبات الأنماط ، وخاصة على نواحى القصور فى نمطه هو ، ذلك القصور الذى استطاع التغلب عليه الى حد كبير متزايد عن طريق العلم والفن • وما أن أفلت من الوهم الذى فرضه على نفسه بأنه من الخطأ من الناحية الجمالية والأخلاقية أن يغير نظام الأنماط الذى ثبتته السماء ، حتى اتجه الى تحدى العقيدة الراسخة التى تقول بأن الأنماط الأساسية فى الفن لا يمكن خلطها ، وأن الأساليب الخليطة تنم عن ذوق سقيم • وهكذا يصر الانسان العصرى على اجراء تجارب على أغرب ما يمكن مزجه من أنماط وأساليب حتى يتبين ما اذا كانت تصلح من الناحية الوظيفية أو الجمالية أو من الناحيتين معا •

وتنشأ الأساليب الخليطة بشكل تلقائى تقريبا ، وخاصة عن طريق امتزاج زمرات اجتماعية كما هو شأن النحت فى جاندهارا ، وغالبا ماتكون هذه الأساليب قصيرة العمر • والأسلوب الخليط بصورة شديدة الوضوح لا يزال على الأرجح يعتبر فى نظر العارفين شيئا بشعا ممسوخا ومدعاة للسخرية • فاذا جمعت قطعة أثاث فى وقت واحد مكتبة ، ومكتبا، وخزانة للمشروبات ، ومكانا لجهاز الراديو ، فقد تكون موضع ازدراء الا اذاأشبعت حاجة حقيقية الىالتنوع والاحكام • والمنزل أو الكنيسة التى يكون طرازها

خليطا من القوطى والباروك والصينى انما تثير سخرية أنصار النقاء وكل من يخشى أن يتهم برداءة الذوق • وفى الوقت عينه ، فان كاتدرائية أوربية أو أثاث منزل أحد النبلاء قد يلقى قبولا حتى اذا شمل أنواعا كثيرة من الطرز • وليس من شأننا هنا أن نبين صواب أو خطأ هذه الأحكام ، وكل ما يهمنا هو أن النماذج الخليطة يسهل انتاجها فى الفن أكثر من انتاجها فى النبات أو الحيوان • وبعض هذه النماذج يبقى كأنماط ، وبعضها لا يتاح له ذلك ، وبعضها يكون فى بادىء الأمر موضع سخرية أولئك الذين يحبون الأنماط النقية ، ثم يتقبله الناس عندما يألفونه • وفى كل الأساليب التاريخية العظيمة نستطيع أن نلمح خليطا من التأثيرات ـ ومثل ذلك ما يشاهد فى الفن اليونانى من مزج بين الطرز الدورية ، والأيونية، والمصرية ، والميسينية ، ومصادر أخرى ، وفى الفن الاسبانى من مزج بين الكلاسيكى والمغربى ، وفى رسم عصر النهضة الألمانى ذى الخلفيات المذهبة ، وفى الفن الصينى من مزج بين الأساليب الهندية البوذية وبين الأساليب الوطنية * • وهكذا نرى أنه منذ فجر التاريخ ، بل وفى العصر الحجرى القديم والحديث كانت هناك هجرات واستيعابات فنية •

وتعتبر الأساليب الفنية الخليطة منفرة عندما تكون جديدة ، ويشعر الناس أنها مستقاة من مصادر مختلفة ومكونة من عناصر متنافرة متضاربة• وقد تصبح موضع الاعجاب بعد ذلك على اعتبار أنها غنية فى تنوعها ، اما

(*) ويذكر هـ جويتز أن « تطور الشكل فى الفن الهندى غنى ومنوع ، فقد امتص كثيرا من الالهامات الجديدة من العالم الخارجى ، وطور أشكالا جديدة عن طريق مزج هذه الالهامات بالتقليد الوطنى الذى كان موجودا منذ قبل . كما هضم عناصر مستمدة من الشرق الادنى القديم ، وعناصر ايرانية ، ورومانية ، وصينية ، بل وعناصر اسلامية . وكان للفن الاكمينى والفن الرومانى بوجه خاص تأثير هائل على الفن الهندى . وفى الحق ان فن جوبتا Gupta Art كان ثورة كاملة ، بفضل ادماجه للانماط الرومانية فى العمارة وفى الاشكال الانسانية أو الحيوانية فى العصر الرومانى المتأخر . غير أن الفن الهندى قام فى نفس الوقت بتشريح هذه العناصر الاجنبية وأعاد تفسيرها تفسيرا دقيقا بحيث أوجد منها شيئا هنديا خالصا ومختلفا كل الاختلاف » .
(« Tradition and Creative Evolution in Indian Art », in Marg, Bombay, XIV, 2, Supplement, March 1961, p. 5).

لأن العناصر المكونة لها قد أصبحت أكثر رقة فى انسجامها ، أو لأن الناس ألفوها ولم يعودوا يشعرون أنها متنافرة • ومن الصعب بل ومن المستحيل أحيانا أن نفرق فى وضوح بين « التناقض » أو « عدم الوحدة » كعيب فى الفن ، وبين « التباين » أو « التنوع » كشىء مرغوب فيه • وقد يتوقف الفرق (أ) على مدى الاختلاف بين العناصر ، أو (ب) على مدى التوفيق بينها بوسائل أخرى ، أو (ج) على مدى قدرة المشاهد ورغبته فى التوفيق بينها من الناحية الحسية والعقلية •

وقد يكون من الصعب أو من المستحيل فى الوقت الحاضر أن نعثر على ثقافة اقليمية وطنية خالصة أو على أسلوب فن اقليمى وطنى بحت • وكلما نصبح عالما واحدا فان أساليب الفن وأنماط الثقافة فى كل مكان تتجه نحو الاندماج بعض الشىء رغم بقاء بعض الفروق المحلية القوية • ويأسف أغلب خبراء الفن على هذا النحو للأساليب والثقافات المتميزة ، وينزعون الى اعتباره نكوصا لا تقدما من وجهة نظر القيمة الجمالية •

وتعتبر عملية الاستيراد والاستيعاب الثقافى عملية اختيارية الى حد كبير • ففى وقت ما تتقبل احدى الجماعات أساليب مستوردة معينة تكون مهيأة لها اجتماعيا وسيكولوجيا ، وتقف من أساليب أخرى موقف العداء أو عدم التأثر وتنبذها على أساس أنها قبيحة أو سيئة ، أو مجرد أساليب سخيفة تافهة • ويحدث بعد ذلك أن يطرأ على هذه الجماعة تغير داخلى ، وفى هذه الحالة قد يصبح اختيارها مختلفا اختلافا كبيراً • وكثيرا ما تكون عمليات الاستيراد الفنى والأساليب الخليطة الناتجة خصبة مثمرة ، كما يتضح فى الفن الأوروبى الذى تكرر فيه التأثر بالمؤثرات الصينية منذ عصر ماركو بولو ، بل ومنذ عهد أسرة هان المالكة ، عندما دخل الحرير بلاد الغرب • أما مدى جودة الأساليب الخليطة التى تنشأ عن ذلك من حيث كونها فنا ، فهو موضع جدل ونقاش دائم ، ذلك أن بعض الناس يفضلون الأسلوب الخالص الذى ورثوه عن أجدادهم • ولكن على الأقل

فان أساليب جديدة تنشأ عن ذلك ، كما كان شـأن « الزخرف الصينى » الذى ظهر نتيجة دخـول بعض الســمات الصـينية فى الفـن الفرنسى والانجليزى خلال القرن الثامن عشر • وعندما انتقلت الأساليب الصينية الى أوربا اعتورها تغير عميق نتيجة لتكيفها مع بيئتهـا الجـديدة ، فأهملت أجزاء من هذه الأساليب ، واندمجت أجزاء أخرى فى الأساليب الوطنية ، مثل طراز لويس الخامس وطراز تشبنديل فى صنع الأثاث • وبالطريقة نفسها تغيرت عمارة الباروك الأسبانية والنحت الأسبانى عندما انتقلا الى أمريكا اللاتينية ، وتناولتهما أيدى الصناع المحليين من الهنود •

١٥ ـ النزعات ، والمراحل ، والتعاقبات فى الأســلوب ، التعاقبات المتشابهة المتكررة :

ان التعاقب التاريخى فى تاريخ الفن هو سلسلة متواترة من الأحداث المتصلة فى ذلك المجال ، وخاصة ذلك التواتر الذى يحدث بصورة مستمرة الى حد ما فى الفن الواحد أو فى مجموعة من الفنون ، فى نفس الاقليم والجماعة أو فى الثقافة نفسها • والتعاقب الأسلوبى هو ذلك الذى يتضمن تغيرات متعاقبة فى الأسلوب ، ويتألف من تعاقب زمنى لمركبات السمات ، كل مركب منها يعتبر فى حد ذاته أسلوبا أو أسلوبا فرعيا • فاذا سميناها مراحل فان ذلك يعنى أن فى التعاقب اتجاها محددا ثابتا ، وأن هذا الاتجاه هو تقدم أو نكوص من أحد الأساليب الى أسلوب مختلف كل الاختلاف، عن طريق تغيرات تدريجية أو فجائية • ومن ثم يقال بأن المرحلة «العتيقة» فى النحت اليونانى وجدت بين أواخر القـرن السـابع أو أوائل القـرن السادس قبل الميلاد ، وحوالى سنة ٤٨٠ ق٠م ، وأنها جاءت بعد المرحلة «الهندسية» ، وتبعتها المرحلة « الكلاسيكية » •

والنزعة الأسلوبية هى اتجاه ثابت فى التغير الأسلوبى ، وميل أساسى من أسلوب الى آخر، أو من مجموعة أساليب الى مجموعة أخرى، كالتحول من الكلاسيكية المحدثة الى الرومانتيكية ، ومن الواقعية البصرية الى التعبيرية

المجردة أو التصميم الزخرفى • ولا بد أن تتضـــمن نزعة أسلوبية عامة كهذه نزعات جزئية فيما يختص بمختلف العناصر التى يتكون منها الفن المعنى ، ومثل ذلك فى مجال الرسم ، تلك التعاقبات الاتجاهية فى الخط ، واللون ، والنسيج ، والنمـــوذج والوضع المنظور ، ومادة الموضـــوع ، والتكوين ، الخ • ويمكن أن توصف كل منها على حدة على أساس السمات المتعاقبة التى تشكل تفاعلاتها معا النزعة العامة •

والتعاقب الأسلوبى قد يتضمن أو لا يتضمن نزعة محددة ، وقـــد يبقى أحد الأساليب كما هو تقريبا أو يتغير فى اتجـــاهات مختلفة بدرجة متساوية تقريبا • فاذا قلنا ان هناك نزعة سائدة ، فان ذلك لا يعنى أن كل الظواهر المعنية تتغير بالطريقة نفسها ، بل يعنى أن عددا كبيرا أو عددا هاما من تلك الظواهر هو الذى يتغير • وفى بعض الأحيـــان تستطيع قلة من القادة ذوى النفوذ أن تشكل نزعة معينة فترة من الوقت ، كما هى الحال فى أزياء السيدات ، وقد تكشف الدراسة الاحصائية لظواهر كثيرة تتغير من نواح مختلفة ، عن نزعة أساسية متزايدة داخل تلك الظواهر ، كالتحـــول الى الملابس الأخف ، والأبسط ، والأكثر راحة • وفى مجال كمجال الفن تتنوع فيه الظواهر ، يمكن ملاحظة نزعات توجد فى وقت واحد فى مختلف الوسائل ، والأساليب ، والمكونات ، وبعض هذه النزعات تسير متلازمة تقريبا فى منحنيات متوازية ، بينما تسير نزعات أخرى فى اتجاهات متضادة ، أو فى طرق ليس بينها علاقة ظاهرة •

ويمكن فى نفس الوقت أن تشمل النزعة الشاملة كالتطور أو الانحلال عددا كبيرا من السمات والسمات الفرعية الجزئية ، بعضها متماثل تقـــريبا وبعضها غير متماثل • وثمة مشكلة هامة هى أن نكتشف مدى صلة مثـــل هذه التعاقبات الجزئية بعضها مع البعض الآخـــر ، لأن ذلك قد يبين مدى العلاقة السببية بينها • فبعض التعاقبات المعينة ، ومسلك بعض العناصر المتغيرة قد يكون بينها صلة ايجابية كبيرة ، وقد يكون بين البعض الآخر صـــلة

سلبية كبيرة ، وفى أى من الحالين توجد علاقة سببية من نوع ما • وتبين مثل هذه الدراسة أيضا الى أى مدى تكون نزعة رئيسية معينة ، كالتطور أو الدورات (أ) عالمية ودائمة (ب) جزئية وموضع معارضة ولكنها غالبة (ج) متقطعة وغير حاسمة (د) متزايدة أو متناقصة •

وقد تقتصر مثل هذه الدراسات الكمية على التغيرات التى تحدث داخل نطاق الفن ، أو فرع معين من الفن ، وقد تتناول العلاقات بين الفن والعوامل الثقافية الأخرى • وبواسطتها قد نأمل فى المستقبل أن تنزل مسألة التأثير النسبى للعوامل المختلفة (كالعامل السيكولوجى ، والعامل الاجتماعى الاقتصادى) من مستوى التفكير النظرى والمبدأ المتحيز الى مستوى الاثبات التجريبى • غير أن ذلك الوقت لا يزال بعيدا ، فقبل أن يتم الربط بين العوامل المتغيرة ، يجب أن نميز هذه العوامل ونحددها فى شىء من الدقة • وثمة تعاقبات ونزعات كثيرة معينة ينبغى توضيحها فى مختلف الفنون ، والأماكن ، والشعوب ، ويجب ألا تقتصر هذه التعاقبات على تعميمات عريضة غامضة مثل « من المذهب الروحانى الى المذهب الطبيعى » ، بل يجب أن نركز على مكونات وسمات مورفولوجية معينة • ومثال ذلك أن الاتجاه من الموسيقى الجريجورية الى موسيقى عصر النهضة يتضمن تعاقبات معينة من التغير فيما يختص بالوزن والايقاع ، كما فى المقاييس الموسيقية Musica Mensurata ، وفيما يتعلق بالأسلوب والمقام ، وفى التكوين الميلودى والهارمونى ، وفى اللون الذى يحدثه الصوت والآلات ، وفيما يختص بالنص الشفوى ووظيفة الموسيقى فى طقوس الصلاة ، وفى مدى التعبير العاطفى • ولا يكفى أن نقول ان الموسيقى أصبحت أكثر حسية ودنيوية ، بل يجب أن نحلل التعاقب الكلى للتغير الأسلوبى الى عدد من التعاقبات المتلازمة المترابطة ، التى تتضمن زيادة فى بعض السمات ونقصا فى غيرها • وهناك الكثير من مثل هذه المعلومات فيما كتب عن مختلف الفنون من تواريخ ورسائل ، غير أن هذه المعلومات لم تجمع أو ترتب بحيث تبين الاتجاهات

والتكررات الأكبر ، بل اننا نخصص قدرا من الدراسة أكثر مما ينبغى لفنانين بمفردهم ، وأساليب بمفردها ، وعصور منفصلة عن العصور الأخرى •

وتحاول كل العلوم البيولوجية والثقافية ، بما فى ذلك علم الجمال ، أن تقارن بين مختلف الاتجاهات التى تحدث أو التى حدثت فى نطاق مجالات ظواهرها • وحيث يكون القياس الدقيق أمرا ممكنا ، كما فى علم الاقتصاد ، فان هذه العلوم توضح مثل تلك الاتجاهات فى خرائط ورسوم بيانية دقيقة كتلك التى تبين ارتفاع وانخفاض الأسعار ، مع ملاحظة أى هذه المنحنيات متوازية أو متشابهة ، وأيها تسير فى اتجاهات عكسية • ويمكن قياس مختلف درجات المطابقة أو التفاوت بين تلك الاتجاهات على أساس الارتباط الايجابى أو السلبى • وتؤدى هذه الأشياء الى تقديرات للتأثير السببى بين العوامل المعنية ، وكثيرا ما يوصف مبلغ التأثير السببى بأنه ارتباط وثيق أو ضعيف •

وثمة عقبة كبيرة تحول دون تنفيذ ذلك فى علم الجمال وتاريخ الفن، وهى صعوبة تحديد السمات والأنماط بطريقة يمكن قياسها • فالصفات الحسية كالشكل ، واللون ، وطبقة الصوت ، وارتفاعه ، وعدد تكرر بعض الكلمات والصور ، تمثل أنواع السمات التى يمكن عدها وقياسها • غير أنها لا تكشف دائما عن جوهريات الأسلوب أو عن الفروق بين الفن العظيم وبين الفن التافه • ولقد بذلت محاولات لتطبيق الوسائل الاحصائية على السمات الأعم وغير الملموسة « كالحسية » و « المثالية » ، غير أنها كانت محاولات غير جازمة ، كما هو الحال فى كتاب سوروكين « تذبذب أشكال الفن Fluctuation of Forms of Art » (١٩٣٧) • ومع ذلك فحينما يكون القياس الدقيق شيئا غير عملى ، فكثيرا ما يمكن فى نطاق الروح العلمية أن نضع تقديرات تقريبية ونوجد علاقات غير رسمية ، رغم عجزنا عن اثباتها •

ان اتجاها أسلوبيا أساسيا ، مثل ذلك الاتجاه نحو تزايد المذهب

الطبيعى خلال عصر النهضة ومنذ ذلك العصر ، يتضمن نشأة واضمحلال أساليب فرعية كثيرة ، كالأسلوب الفلورنسى فى الرسم فى القرن الخامس عشر • وتعتبر بعض هذه الأساليب الفرعية خطوات فى هذا الاتجاه الأسلوبى الرئيسى أو مظاهر له ، كما أن أساليب أخرى معاصرة له تكون عكس ذلك الأسلوب بصورة جزئية ، كما كان الحال فى بقاء سمات بيزنطية فى الرسم السيينى * Siennese painting فى القرن الخامس عشر • وعندما يكون هناك اتجاه رئيسى طويل المدى ، فمن المحتمل أن يتمرد عليه أحد الناس، وربما عودة الى أسلوب أقدم ، فالمذهب الطبيعى الحديث ، بالمعنى العريض، كان ينمــــو بوجه عام خــــلال عدة قرون ، الى جانب مذهب الدنيوية ، والديموقراطية ، والمنفعية العملية ، واتجاهات أخرى • ولقد تضمن هــذا المذهب سمات هامة ظهرت فى أعمال شخصيات مختلفة مثل جوتو وماساتشو، وتشوسر ورابليه ، وستندال وكوربيه ، وتحركت ضده اتجاهات معينــة تمثلت فى أعمال روحانيين حديثين مثل ال جريكو وبليك • ويلاحظ أن نمو اتجاه معين يكون عادة على حساب اتجاهات منافسة أو أحوال سابقة له•

ولكى نفهم تاريخ الفن فى كل فروعه فهما أعمق ، لا بد لنا من بيانات أكثر تفصيلا وموضوعية عن أوجه الشبه الظاهرة بين مختلف الفنون وبين الأساليب الفترية فى كل فن • ونحتاج بوجه خاص الى تلك البيانات التى تشمل عصورا وأماكن بعيدة بعدا لا يسمح باتصال مباشر بين تلك الفنــون والأساليب • وعلى سبيل المثال ، الى أى مدى ، يتكرر فعلا تعاقب الأسلوب « الهندسى ـ العتيق ـ الكلاسيكى ـ الباروك ـ الروكوكو ـ الرومانتيكى ـ المتدهور » فى مختلف الفنون ، والفترات ، والثقافات ؟

ويقرر هـ• جويتز H. Goetz ان الفن البصرى الهندى مر فى نفس الدورات التى حدثت فى الغرب « وفى كل فنون الانسان الأخــــرى » • ويقول انه فى بادىء الأمر ، توجد أشكال ضعيفة فجة تعبر عن عقلية ساذجة

(*) نسبة الى سينا فى مقاطعة تسكانيا الايطالية (المترجمة)

بدائية، ثم أشكال طبيعية بسيطة تعبر عن عقلية سليمة قوية، ثم أشكال معقدة التصميم تعبر عن عقلية رفيعة ، ثم عن عقلية متدهورة مريضة • ويستطرد قائلا ان هـذه الدورات الكبيرة تعكس الاتجـاهات العامة للتقديم الثقافى وتشمل دورات أسلوبية داخلية تعبر عن عقلية أسرات مالكة بارزة متعاقبة • فالأسرات القديمة تجمع وتخلط باختيارها ما يكون هناك أصلا من تقاليد مختلف الفنون ، ثم تطور أساليبها الأمبراطورية الخاصة التى تكون فى بادىء الأمر فخمة على نحو بربرى ، وفى نهاية المطاف مخنثة متدهورة • وجنبا الى جنب مع هذه التغيرات يتحول فى خط مواز مفهوم الاله ، من قوة كونية الى صورة مثالية عليا للانسـان ، ثم يصبح المفهوم تكأة للنزوات الانسـانية فى النهاية ويصير رتيبا سطحيا لا مفعول له • ويقارن جويتز بين ما درج عليه نبلاء الهند والصين فى الأزمنة المتأخرة من رسم خليلاتهم فى صورة الآلهه البوذية والهندية وبين ما درج عليه نبلاء أوروبا من جعل عشيقاتهم نماذج لرسم السيدة مريم العذراء •

ورغم أن هذا الموجز له دلالته ، الا أنه مبسط تبسيطا تعسفيا الى صيغة تحتاج الى اثبات تجريبى فى كل نقطة من نقاطها • (فهل الديانة الهندية مثلا ، تبدأ « بتخيل قوة كونية لا يستطاع فهمها ، ولكنها قوة غالبة طاغية » أو بأرواح الطبيعة وطواطمها كما هو الحال فى أجزاء أخرى من العالم ؟)• كما أن التعاقب المزعوم للأنماط الأسلوبية ـ الضعيف ، الاختيارى ، الفج ، البسيط ، الطبيعى ، الفخم ، الرفيع ، المتدهور ، الخ •• ـ يحتاج الى اختبار صحته تجاه التعاقب المـؤرخ للأشياء ، بصرف النظر عن علاقته بالتعاقبات المتزامنة فى الدين ، والحكم ، والأخلاق*

* وبالاضافة الى ذلك فان جويتز يقترح تشـابها زمنيا بين التعاقبات الأسـلوبية الاوربية وبين مثيلاتها الهندية . ويقول ان فترة ثلاثة قرون انقضت فى كل منهما بين الاسـلوب « القديم » والاسلوب « الناضـج » فلقـد دام الفن الهللينى ثلاثة او أربعـة قرون ودام الفن البوذى المتأخر ثلاثة قرون ، والفن الرومانى الهللينى ، وكذلك فن جوبتا الهندى اربعة قرون لكل ، ودام فن الرومانسك ثلاثة قرون ، والفن القوطى قرنين الى ثلاثة قرون ، وفى الهند دام العصر الوسيط المتقدم والوسيط المتأخر اربعة او خمسة قرون • والتشابه الأخير الذى يزعمه جويتز هو بين القرنين او ثلاثة القرون =

ولا تزال فكرة الأنماط والمراحل المتشابهة غامضة بدرجة لا تسمح بتزويدنا بأساس متين لوضع نظرية • فما الذى يعنيه مثلا مصطلح « عتيق » كنمط أسلوبى متكرر ؟ انه يذكرنا بصورة محددة للنحت اليونانى القديم مثل تمثال أبوللو فى تينيا (القرن السادس ق • م) • ويحدد قليل من المؤرخين هذا النمط على أساس سمات معينة ، ولكنهم يحددونه على نطاق واسع بحيث يمكن تطبيقه على فنون وفترات مختلفة • ومعنى هذا المصطلح فى قاموس وبستر ، بالنسبة لمنتجات الفن هو ، « ينتمى الى مرحلة تقليدية قديمة ، ولكن أسلوبه متقدم بدرجة لا تسمح بتسميته بدائيا » • غير أن هذا المعنى لا يبين الا مركزه كمرحلة فى تعاقب ، دون أن يحدده على أساس السمات • ويحدده M.R. Agard فى دائرة معارف الفنون (١٩٤٦)، بالاشارة الى النحت اليونانى فقط ، بأنه « مجموعة من الأجسام الانسانية تمثل بأسلوب تزداد فيه الواقعية الطبيعية،ولكنه يظل حبيسا فى قبضةالتصميم الشكلى القوية » •غير أن « التصميم الشكلى » يمكن أن يكون مطاطا ومتغيرا الى درجة كبيرة • وبالمثل فان النحت الكلاسيكى الباروك يحبس أشكاله بقوة فى قبضة أنماط مختلفة من التصميم يغلب عليها التعقيد والخطوط المنحنية • وهذا هو شأن الفترات الأخيرة من النحت اليابانى والصينى •

أما مفاهيم بدائى ، ومتوحش ، وهمجى ، والأمبراطورية القديمة ، وهى التى تشير الى مراحل ثقافية عامة ، فانها أيضا تستخدم للدلالة على أنماط الفن ومراحله • ولكن هل يمكن أن تربط بها أنماط أو أساليب محددة من الفن ؟ لقد رأينا أن نظرية مورجان التى تقول بوجود صلة وثيقة بين كل أقسام الثقافة فى كل مرحلة هى نظرية يجب اغفالها ، حيث كشف البحث الذى تلاها عن وجود تنوع فى كل مرحلة أكثر مما كان يظن مورجان • فهناك أنواع كثيرة من الفن « المتوحش » ، بما فى ذلك

= من فن عصر النهضة والفن الهندى الى نهاية القرن السابع عشر • وكل هذه الاقسام الزمنية والاسلوبية هى موضع جدل • فضلا عن نظريات السبب (مثل تاثير الأسرات الحاكمة) ونظريات القيمة مثل « تدهور » المراحل المتاخرة فى أحد التعاقبات •

الطبيعى الواقعى والرمزى الزخرفى ، وهناك أنواع أكثر من ذلك فى الفن الهمجى ، وأكثر من هذه أيضا فى الفن الحضرى القديم والفن الأمبراطورى • ولكن عدد الأنواع فى أية مرحلة ثقافية ليس بالشىء غير المحدود ، اذ أن مجال الأنماط والأساليب فى كل منها لا يزال محدودا ، وفى كل نمط أو أسلوب تكون سمات معينة هى الأكثر تكرارا • وفى أثناء ذلك يواصل العلماء استخدام مصطلحات مبهمة بشكل واضح مثل « الفن البدائى » كتسمية عامة لمجموعة كبيرة من الأساليب خارج نطاق التقاليد الأكاديمية الرئيسية الخاصة بالشرق والغرب ، ويدخلون فيها أساليب مختلفة أشد الاختلاف مثل أسلوب العصر الحجرى القديم ، والعصر الحجرى الجديد ، وأسلوب افريقيا الاستوائية الحديث ، والبولونيزى ، والملانيزى ، وأسلوب مايا • بل ويضمنونها أيضا فن هنرى روسو ، وغيره من الباريسيين الحديثين الذين علموا أنفسهم بأنفسهم ، وكذا الفن الايطالى فى القرن الرابع عشر • ومن الواضح أن كل هذه الفنون لا تشترك فى أية مجموعة معينة محددة تحديدا كبيرا من السمات الأسلوبية • ومن ثم فنحن فى حاجة الى طائفة جديدة من المصطلحات والمفاهيم التى تعبر عن مختلف الأنماط الأسلوبية الرئيسية التى توجد فى هذه البيئات الكثيرة ، والتى لا بد أن تستند أساسا الى التحليل المورفولوجى مع ما يتصل به من معلومات عن مصدر تلك الأنماط •

ومن بين المفاهيم التى تستحق أن يعاد تحديدها مفهوم «الفن المتدهور» • فهل له أى معنى آخر غير أنه « فن ثقافة مريضة أو فى طريقها الى الفناء » ، أو « الفن الذى نستنكره ونعتبره فنا عليلا ؟ » ان عددا مختلفا من أصحاب النظريات يطلقون هذا المصطلح على كثير من الأنماط والأساليب • ولقد دمغ الفوطبيعيون المتقشفون فى الشرق والغرب كل فن يتبع أسلوب المذهب الطبيعى ، وتستمتع به الحواس بأنه فن « متدهور » • ويضعون بدء التدهور حيث يرى غيرهم قيام حركة عظيمة خلاقة ، كالنهضة الأوروبية • فالفن الهللينى ، والبيزنطى ، وفن الباروك ، والروكوكو ، أطلق عليها اسم

الفنون المتدهورة أولئك الذين يرون فى فيدياس وجيوتو قمم التقدم ، بينما أطراها غيرهم وقالوا انها فنون مختلفة ولكنها سليمـــة أيضـــا • ويجب ألا نفترض أن فن ثقافة آخذة فى الضعف هو بالضرورة فن ضعيف فى حد ذاته ، أكثر من أن نفترض أن فن رجل مختل الأعصاب هو بالضرورة فن مختل ، ورغم أن هذه أمور تقييمية بعض الشيء ، الا أنها تتضمن مسائل معينة لها حقيقتها التاريخية ، ومسائل أخرى تدخل فى نطاق المورفولوجيا • فهل فى مقدورنا أن نربط ربطا دقيقا بين سمات معينة ملحوظة فى الشـــكل والأسلوب وبين مفهوم التدهور ؟ *

وكثيرا ما يكون التعبير عن وصف التغير فى الفن والثقافة على أساس مجازات غامضة قوامها الخطوط • فالعالم مورجان يقول ان هذا التغير سار فى خط واحد ، والعالم ستيوارد يقول انه سار فى عدة خطوط • ونحـــن نتحدث عن حركات ، ونكوصات ، وتغيرات فى الاتجاه ، ودورات ، وكلها تشير بالمعنى الحرفى الى نوع من الحركة الطبيعية فى الكون • ولا شك أن الناس يتحركون والأعمال الفنية تتحرك ، غير أن هذا ليس الشيء الذى نعنيه ، فنحن انما نفكر فى ضروب مختلفة من التغير ، من حيث النـــوع والشكل والجمال ، وهى عمليات معقدة من الصعب وصفها • و « الدورة » هى ، ببساطة ، تكرار تعاقب مماثل بعض الشيء من السمات والتغيرات •

وأية فكرة تقول بأن التغيرات تسير فى خط واحد لا بد أن تكون فكرة بالغة التبسيط ، تتعمد اختيار نواح معينة من العملية ، ولكنها ليست بالضرورة فكرة زائفة تماما • فهناك عناصر لها نصيب من الصحة ، كمـــا رأينا ، فى تطورية القرن التاسع عشر التى تقول بأن التطور سار فى خط واحد ، وتظهر هذه العناصر أن التطور كان عملية ثابتة شاملة ، علاوة على

(*) قارن المقال الذى كتبه R.L. Peters وعنوانه :
« Toward an Un-definition of Decadent as Applied to British Literature of the Nineteenth Century ».
فى مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism. العدد ١٨ (ديسمبر ١٩٥٨)

ما كان هنالك من انحراف وتنوع ، ونكوص. فالخط الواحد ليس بالضرورة خطا مستقيما ، بل قد يكون خطا بيانيا يمثل الارتفاع والهبوط ، كما هو شأن الخريطة الاحصائية . فاذا كنا نتناول ظاهرة واحدة من الظواهر المتغيرة ، كالتعقيد ، فمن الأسهل علينا أن نبين ما اعتورها من ارتفاع وهبوط عبر التاريخ ، من أن نحاول تتبع ظواهر متغيرة كثيرة في وقت واحد . والتعقيد هو سمة موضوعية الى حد ما ، ومن ثم فهو شيء أكثر قابلية للتقدير الكمى من سمة جدلية « كالجمال » ، و «التدهور» و «الروحانية» . وكذلك يمكن تحديد « الواقعية » ، كنمط أسلوبى ، بطريقة موضوعية بعض الشيء ، على أساس العلاقة بين الشكل التمثيلي والمستويات الشائعة عن طبيعة الواقع . ومع ذلك فهى تشمل مركبا من السمات المتصل بعضها ببعض ، وكل من هذه السمات يمكن أن يتغير على حدة . فالصورة يمكن أن تكون واقعية فى الشكل دون اللون ، وفى المعانى السيكولوجية دون المنظر البصرى . ولا شك أن تقديرات التقلبات التى تعتور مثل هـذه السمات فى الفـن ، صعودا وهبوطا ، خلال فترة من السنين ، تحتـاج الى تبسيط مستمر ، وتجاهل عدد لا يحصى من التغيرات الصغرى ، ولكنها تقديرات يمكن رغم ذلك أن تكون مفيدة ، كما يمكن اجراؤها فى كل الفنون . ومثال ذلك فى تتبع زيادة التنافر وتنوع توزيع الأنغام فى الموسيقى ، وزيادة شذوذ الأوزان فى الشعر ، وزيادة الاتجاهات التشاؤمية والهـدامة فى القصص الحديث والتمثيلية الحديثة .

ولا شك أن علماء التاريخ والجمال فى المستقبل سـوف يستخدمون الحاسبات الالكترونية الضخمة وغيرها من الوسائل الرياضية فى مثل هذه الدراسة ، ولكن هذه الأشياء قليلة الفائدة حتى تصبح لدينا فكرة أوضح عما ينبغى أن نحسبه ونقيسه : أى عن المتغيرات المحددة التى تستحق القياس أكثر من غيرها اذا كان ذلك ممكنا . ومن حسن الحظ أن هناك خطـوات متوسطة كثيرة نحو بلوغ القياس الدقيق ، وفى أثناء ذلك فان التقديرات

الكمية التقريبية على أساس الخط يمكن أن تكون مفيدة فى حالة تطبيقها على متغيرات مورفولوجية محددة •

وفى الوقت الحاضر ، فان معرفتنا المحدودة بتاريخ الفن لا تبين أن هناك حركة عالمية شاملة فى أى اتجاه واحد بين كل المتغيرات التى تتناولها بالبحث بل تنوعا فى الحركات يحار له الفكر • وهى حركات متعرجة أو متداخلة أكثر من أن تكون حركات تسير فى خط واحد • ويبدو التاريخ الثقافى من وجهة النظر هذه أكثر شبها بغابة مدارية تتلوى نباتاتها وتتصارع، من أن يكون عرضا منتظما • فالأساليب والاتجاهات ينافس بعضها بعضا بصورة دائمة لكى تدعم وجودها وتبقى • وهى تنفصل ، وتتألق ، وتتباعد ، وتتقارب ثانية بصورة مذهلة • وتنصب عليها مؤثرات كثيرة ، غير أنه يبدو الآن أننا نستطيع أن نتبين فى نطاق هذا الكل من الأساليب والاتجاهات ، اتجاها تطوريا سائدا • فأغلب النباتات تجاهد كى تتجه الى أعلى نحو الشمس ، رغم أن بعضها يتجنب الضوء • والغابة الجديدة تصبح أكثر اتساعا وتعقيدا اذا واتتها ظروف ملائمة ، الى جانب أن كائنات وأنماطا عضوية معينة تخضع فى حياتها للدورية • وقد تطرأ توقفات وتغيرات جذرية فى الاتجاه ، كما هو الحال عندما يتغير الاتجاه السابق فى نمو الغابة بفعل حريق ، أو فيضان ، أو هزة أرضية ، غير أنه لا يوجد دليل فى تاريخ الفن عامة على هذه الدورية الشاملة ، وعلى هذه العودة الكاملة النظامية الى « البدء من البداية » الذى يتحدث عنه أصحاب نظرية الدورة • فثمة شىء ما ينتقل فى الفن كما فى المجالات الثقافية الأخرى ، من مرحلة الى مرحلة ، ومن تعاقب الى آخر ، كلما جاءت أجيال ومضت أجيال أخرى •

١٦ ـ الخلاصة :

ان أسلوب الفن هو نوع من النمط : نوع يشمل عددا من السمات المتكررة المتصل بعضها ببعض • وهو طريقة خاصة مميزة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، يمكن أن تتكرر مع التنوع فى منتجات شتى تختلف فى كل

شيء عدا ذلك • والأسلوب التاريخي أو الفترى يقترن اقترانا خاصا بفترة معينة ، ومكان معين وجماعة معينة ، أو بفنان معين ، وهو احدى طرق تنويع نمط دائم كالمعبد ، أو النشيد ، أو الملحمة ، أو غطاء الرأس ، أو المعقد ذي المساند • أما الأسلوب اللافترى فهو نمط أسلوبي متكرر كالأسلوب « الرومانتيكى » يتمثل فى مختلف الأشكال فى أزمنة وأماكن مختلفة •

ويمكن تحليل الأسلوب الى عدد من السمات والسمات الفرعية المكونة له ، بعضها جوهرى أو نموذجي وبعضها اختيارى أو قابل للتغير • ولا تشمل السمات الأسلوبية تلك السمات التى تدركها الحواس بطريقة مباشرة فحسب ، بل تشمل أيضا الأفكار والمعتقدات الخاصة المميزة ، كما تشمل أنواع الاتجاه ، والرغبة والوجدان •

ولكل أسلوب تاريخي توزيع متغير معين أو مجال ظهور معين من حيث المكان والزمان والمحيط الثقافى• ودراسة التغيرات والتحدرات فى الأسلوب يعوقها الآن ما فى أسماء الأساليب من ابهام ولبس ، وما هنالك من اختلاف على سمات ومناقب (جغرافية وزمنية) الأساليب الكبرى كأسلوب الباروك• وتظهر الأساليب التى تتسم بها فنون متعددة كالأسلوب « الرومانتيكى » فى كثير من فنون احدى الفترات وبعضها يسود الثقافة كلها فيعتبر معبرا عن « روح العصر » • وبعض الأساليب قصير العمر ، وبعضها يبقى قرونا أو يزول ثم يبعث من جديد فى شكل متغير •

وتتحدر الأساليب عبر التاريخ كتقاليد ، وتقاليد فرعية ، وتقاليد مشتركة • وقد يظهر أسلوبان أو أكثر كعناصر جزئية يتكون منها عمل فني واحد ، كما هو الحال فى كنيسة تشمل ملامح قوطية وكلاسيكية معا• والتقاليد فى الفنون جنبا الى جنب مع التقاليد فى الدين ، والفلسفة ، والمكونات الثقافية الأخرى ، تتحدر مع شيء من التعديل كتيارات فى « التقليد الأكبر » للحضارة العالمية • وهى تتلاقى بوجه عام رغم التغاير

المستمر والصراع الدائم . ويدحض التحليل الأسلوبى النظرية القائلة بأن كل أسلوب وكل عمل فنى هو شيء فريد بكل معانى الكلمة .

وتكشف الدراسة التجـريبية لتحدر الأساليب والتقاليـد أن هناك تشابهات ، جزئية ولكنها ملفتـة للنظر ، بين تعاقبات الأساليب فى أزمنـة وأماكن يبعد بعضها عن بعض ، ويثير هذا مشاكل عويصة تحتاج الى تفسير .

الفصل السابع عشر

التعقيد والتبسيط فى الفنون

١ ـ هل يصبح الفن معقدا بصورة مطردة ؟

علينا الآن أن نتناول الشرط الأساسى الثانى للتطور فى الفن ، وهو الشرط الذى اعتبره سبنسر بمثابة الخاصية الرئيسية للتطور . والتساؤل عما اذا كان الفن يزداد تعقيدا يمكن أن يطرح بالنسبة الى عدة نواح من تاريخ الفن ، وهذه هى (أ) الفن العالمى فى جملته منذ نشأته ، بما فى ذلك جماع المهارات ، والمهن ، والمنتجات ، والمعرفة الفنية التى ينتظمها الآن هذا العنوان . (ب) أنماط ونماذج معينة من الفن فى مختلف الفترات ، قديمة وحديثة . (ج) اتجاهات وتعاقبات معينة فى تاريخ الأساليب .

ومن حيث كل هذه الأمور ، فان موضوع هذا الفصل هو أن التعقيد ـ وبالتالى التطور ـ يحدث فى الفنون فعلا على نطاق واسع . وبوجه عام، فان التعقيد كان ولا يزال هو الاتجاه السائد . غير أن المرء يستطيع أن يجد أمثلة هامة للاتجاه المضاد ، نحو البساطة المطردة . فكيف تؤثر هذه الأمور فى عملية التطور الرئيسية ؟

واذا تناولنا الاتجاهات نحو البساطة فى الفن بمعزل عن غيرها من الاتجاهات ، فاننا نجدها من بعض الوجوه اتجاهات انحلالية وارتدادية ، ونظرا لأهميتها ، فاننا لا نستطيع القول بأن تاريخ الفن تطـــورى بصورة واحدة أو ثابتة . غير أن هذه الاتجاهات تبدو الآن بمثابة نبضات ثانوية

صغرى ، ودوامات داخل المجرى الرئيسى ، ويعتبر بعضها ضروريا للتطور نفسه ، من حيث أنها تمهد الطريق لتطورات أكبر .

والعملية الكلية لتاريخ الفن التى تشمل بعض التبسيطات الصغرى ولكن يغلب عليها الاتجاه نحو التعقيد ، يمكن أن نسميها « التطور التركيبى » . ويتضمن هذا المصطلح مجموعة اتجاهات مختلفة فى تطور شامل ، ويشير أيضا الى الطبيعة الديالكتيكية لتاريخ الفن كتجمع مستمر لاتجاهات متضاربة .

٢ ـ طبيعة التعقيد وأنواعه فى الفنون

وفى استعراضنا لمفهوم سبنسر نرى أن التعقيد فى نظره هو التغاير مع التكامل أو التماسك . ويتضمن التعقيد المتزايد تحولا من الأكثر تجانسا الى الأكثر تنوعا ، وتغايرا وتحديدا . وقد يوجد التغاير داخل شىء واحد أو عملية واحدة حيث يشمل الشىء أو تشمل العملية أجزاء أو عناصر غير متشابهة . وقد يوجد بين أشياء أو عمليات منفصلة عندما يكون الشىء ككل مختلفا عن غيره أو تكون العملية ككل مختلفة عن غيرها . ويحدث نو ع من التعقيد فى الفن حين يكون عمل فنى معين متغايرا ومتكاملا داخليا ، أى عندما يشمل أجزاء أو صفات كثيرة مختلفة ومنظمة بطريقة تجعل منها وحدة . ويحدث نوع آخر من التعقيد عندما تصبح فنون مختلفة ومنتجاتها ـ المهارات ، والمهن ، والأساليب ، وأعمال فنية معينة ـ شديدة الاختلاف بعضها عن بعض ، ومع ذلك توجد صلة اجتماعية بينها .

وليست البساطة فى الفن هى النقيض الكامل للتعقيد ، فقد يكون هناك عمل فنى شديد البساطة يشمل أجزاء قليلة ، أو لا يوجد اختلاف كبير بين أجزائه ، ومع ذلك قد يكون متكاملا بدرجة كبيرة ، ومحددا فى

شكله ، وشديد الاختلاف عن أشكال أخرى . وقد تنشأ من التطور أنماط معقدة وأنماط بسيطة ولكنها محددة . ولا شك أن الحالة التى تعتبر من حيث التطور حالة متقدمة جدا ، تسبقها بوجه عام ، وتكون نقيضا لها ، حالة غير متغايرة ، غامضة ، غير محددة ، وغير متكاملة ، كما هو شأن حقل ألقيت فيه أشياء متنوعة على غير هدى . فاذا ما زدنا تحديد الأجزاء وتغايرها فاننا نخطو خطوة نحو التعقيد ، واذا ما ربطنا الأجزاء معا ربطا أكثر احكاما فاننا نخطو خطوة أخرى . وقد تؤخذ أية من هاتين الخطوتين بمعزل عن الأخرى ، أما أخذ الخطوتين معا ، أو بالتوالى ، فانه ينتج شكلا معقدا . وبعض الأعمال الفنية يكون بصورة نسبية قليل التغاير والتكامل ، وبعضها يكون كثير التغاير وقليل التكامل داخليا ، والبعض الآخر يشمل الكثير من الصفتين ، ويكون شديد التعقيد .

وقد كتب فلاسفة الاغريق القدامى بعبارات أخرى عن هذا التناقض، وعن امكان تسويته : وتحدثوا عن الواحد ، والكثرة ، فجمهورية أفلاطون المثالية تضمنت انسجاما ووحدة بين مختلف الأفراد ومختلف الطبقات . ولقد ركز المثل الأعلى الكلاسيكى فى الفن على الوحدة فى التنوع ، والنظام فى التعدد . أما الاتجاهات الرومانتيكية فى الفن ، فقد دعت الى مزيد من الحرية والتنوع ، والى التحرر الجزئى من النظام الذى يفرضه العقل والرياضيات ، غير أن الرومانتيكيين قلما بلغوا ، أو أنهم لم يبلغوا قط ، حد الفوضى وعدم الوحدة ، لأن كل فن يتضمن شيئا من التكامل . وقبل أن يتقدم أحد بنظرية للتطور الفنى طالب كولريدج وغيره من الكتاب بأن يكون الجمع بين الوحدة والتباين مثلا أعلى فى الفن* .

ويمكن أن يكون العمل الفنى معقدا من نواح كثيرة مختلفة ، ويمكن أن يكون معقدا من بعض الوجوه وبسيطا من وجوه أخرى . وهذا من شأنه أن يجعل من الصعب علينا أن نقدر التعقيد الكلى النسبى لأعمال فنية

(*) الفصل ١٤ من Biographia Literaria

أنتجت وفق خطوط مختلفة ، وبوسائل مختلفة • ومع ذلك ففى مقدورنا أن نعقد مقارنات تقريبية ، وخاصة بين الدرجات العالية جدا والمنخفضة جدا من الأعمال الفنية •

وثمة ناحية يعتبر على أساسها أحد الأعمال الفنية متنوعا ، وهى أن يكون ذا أجزاء كثيرة ، مختلفة ملموسة : ومثال ذلك بناء يشمل الكثير من الحجرات ، والنوافذ ، والأبواب ، والردهات ، والدهاليز ، وغيرها ، لها أشكال وأحجام مختلفة • والقصة أو التمثيلية يمكن أن تشمل شخصيات وحوادث كثيرة مختلفة ، والصورة يمكن أن تحتوى فى خلفيتها على الكثير من الأشياء والشخصيات الانسانية المختلفة ، كما أن السمفونية يمكن أن تنتظم عدة حركات موسيقية • ويمكن تحقيق هذا التنوع والتعدد فى الأجزاء عن طريق اضافة وتجميع وحدات كانت منفصلة من قبل ، كما هو الحال عندما تجمع قصصا شعبية منفصلة فى سلسلة متصلة ، وهذه الطريقة هى طريقة الجمع • أما الطريقة العكسية فهى طريقة التقسيم حيث يقسم شكل أو تصميم قائم ثم يعاد تقسيمه الى جزء داخل جزء ، ومجموعة داخل مجموعة •

ومن طرق تقدير درجة التعقيد فى عمل فنى أن نقدره على أساس عدد ما يشمله من أشياء محددة أدخلت فيه : عدد التصميمات داخل التصميمات ، وعدد الأنماط والأفكار الرئيسية ، أو أية أشكال محددة داخل أشكال أكبر منها • فبعض الكاتدرائيات القوطية ، والأبسطة الفارسية ، والسمفونيات الحديثة ، يمكن اعتبارها بالغة التعقيد من هذه الناحية • واذا بدأ الانسان بالشكل فى مجموعه ككل عضوى ، ففى مقدوره أن يحلله أولا الى أجزائه الرئيسية المتساوية فى أهميتها ، كجدران الكاتدرائية ، وسقفها ، وبرجها ، وكحافة البساط أو السجادة وجزئها الأوسط ، وكحركات السمفونية • وتوجد فى الكاتدرائية وحدات تصميمية أصغر كالباب ذى الدعامات المنحوتة (وقلب القوصرة) بنقوشه

البارزة ، والنافذة المستديرة المزخرفة ، والرواق المقنطـــر (الباكية) ، والمذبح ، ومقاعد المرتلين الخشبية المنقوشة • وكل من هذه الأشياء يحتوى على تصميمات كثيرة داخل تصميمات حتى نصل الى أصغر سطح حجرى أو خشبى أو زجاجى يخلو من التغاير • وبالطريقة نفسها يمكن أن ينزل التحليل اللحنى فى الموسيقى من الحركة فى مجموعها الى أقسام كبيرة من الحركة (كالاســتعراض ، والتفاعل الموسيقى ، والتلخيــص) ثم الى الوقفات ، والمقاطع ، والألحان حتى نصل الى النغمات المفردة ، والنغمات المتآلفة • وعدد المحتويات التى تدخل فى العمل الفنى ليس هو العدد الاجمالى للوحدات ، رغم أن الكثير مما يشمله العمل الفنى يحتاج عادة الى وحدات كثيرة ، بل انه عدد المرات أو مســتويات الحجم المميزة التى يستطيع الانسان أن ينزل منها ، فى المجال العام الواحد ، من شكل شامل أوسع ، الى أشكال أو أنماط أصغر ولكنها محددة •

ويوجد التعقيد أيضا بين الصفات والعلاقات المجردة : فالصورة قد تشمل الكثير من مختلف الألوان والأشكال الخطية ، والسمفونية قــد تحتوى على الكثير من مختلف نغمات الآلات والتحويرات المقامية• ونحن ندرس فى المورفولوجيا الجمالية مختلف الطرق الممكنة التى يستطاع بها تكوين الشكل فى أى فن الى أية درجة مرغوب فيها من التعقيد*• ومثل ذلك أن الصورة يمكن تعقيدها من حيث الخط وحده ، كما هو الحال فى رسم بالقلم والحبر ، بحيث تصبح من نوع الأرابسك البــالغ التعقيــد • والتأليف الموسيقى يمكن أن يكون له نمط ميلودى معقد ، مع قليل من التفاعل فى الايقاع ، واستخدام الآلات • والقصة يمكن أن تكون معقدة من حيث حركة الأحداث فقط ، مع قليل من التطور فى الطابع أو اللون المحلى ، أو التفسير الفكرى • وتعتبر مثل هذه الأعمال الفنية قليلة التنوع من حيث المكونات ، أى أنها متطورة فى قليل من مكوناتها • ويمكن أن

(*) انظر الفصل الذى عنوانه Form in the Arts : A Method in Analysis فى كتاب Toward Science in Aesthetics (نيــويــورك ١٩٥٦) ص ١٦٠

يحدث التطوير في طريقة واحدة أو أكثر من طرق التكوين ، في الطريقة النفعية ، أو التمثيلية ، أو الايضاحية ، أو الموضوعية ، أو يحدث في طريقتين أو أكثر من هذه الطرق • وهذه التطورات يمكن أن تكون متكاملة كثيرا أو قليلا • فالكاتدرائية شديدة التنوع من حيث التكوين ، لأنها تشاد وفق خطوط نفعية (كبناء يستخدم استخداما عمليا مفعما بالنشاط) ، ووفق خطوط تمثيلية (لأنها تحتوى على صور لأشكال سماوية ، وانسانية ، وحيوانية ، منحوتة أو مرسومة على الزجاج الملون)، ووفق خطوط ايضاحية (لأنها تعبر تعبيرا رمزيا عن مفاهيم لاهوتية وأخلاقية عامة) ، ووفق خطوط موضوعية أو زخرفية (بتكوين تصميمات عن طريق التكرار ، أو التنويع ، أو التباين في الموضوع من حيث الخط، والحجم واللون ، وغيرها من المكونات) * • ويمكن بهذه الطرق تحليل طرز كالقوطي والباروك ، وعقد مقارنة بينها ، من حيث درجات وأساليب التطوير التي تستخدمها • وتتسم بعض الكاتدرائيات بتنوع شديد في الطراز وبتكامل قليل نسبيا في هذه الناحية ، أي أن أجزاء مختلفة منها بنيت في فترات مختلفة وفق طرز مختلفة •

ويسير التطور العضوى أيضا وفق خطوط متنوعة ، كالهضم ، والدورة ، والتنفس ، والحركة ، والتناسل • ويمكن أن يكون نوع حيواني متطور من ناحية أكثر من تطوره من ناحية أخرى • فالدينوصورات كانت أقل تطورا في المخ والجهاز العصبي منها في بعض النواحي الأخرى • وفي مقدورنا أن نعقد مقارنة بين الثقافات من حيث تعقيد مختلف المكونات أي من حيث ما اعتورها من تطور سياسي ، واجتماعي ، واقتصادي ، وتكنولوجي ، وديني ، وفلسفي ، وعلمي وفني• ومن الطبيعي أن الخطوط الكثيرة المختلفة التي يستطيع التطور أن يتبعها تجعل من الصعب علينا أن نقارن بين نمطين تطورا وفق خطوط مختلفة •

(*) الكتاب نفسه ص ١٧٠ وما يليها •

ومع ذلك ففى استطاعتنا أن نعقد مقارنات تقريبية بين نمطين مختلفين كالقبيلة ودولة المدينة ، والبساط غير المزخرف أو اناء الزينة غير المزخرف والسوناتا ، ويمكن أن توضع تقديرات تقريبية لدرجة التعقيد الخالصة أو الكلية التى يشملها كل منها • غير أن مثل هذه التقديرات ، وهى بالضرورة غامضة وتعسفية بعض الشيء ، ليست لها قيمة تذكر دون فهم للطرق الخاصة التى يعتبر بمقتضاها كل من هذه الأشياء معقدا أو بسيطا نسبيا •

وكثيرا ما تصدر فى النقد التقييمى للفن أحكام مثل « أكثر مما ينبغى » أو « أقل مما ينبغى » ، دون الاستناد الى ملاحظة دقيقة واعية تبنى عليها هذه الأحكام • ويتعجل النقاد فى القول بأن عملا فنيا معينا « يفتقر الى الوحدة » أو بأنه « مزدحم بالتفاصيل الى درجة مملة » ، غير أنهم قلما يوضحون الى أية درجة يكون العمل الفنى أكثر مما ينبغى ، وكيف يكون موحدا أو معقدا • وفى هذه الأمور تختلف الأذواق ، ومهما كانت هذه الأحكام تعسفية أو غير معززة ، فانها جديرة بالدراسة فى حد ذاتها كتعبيرات عن الذوق ، ولأنها تساعدنا على تحديد أنواع الفن التى سوف تلقى استحسانا ويقدر لها البقاء •

٣ – الاتجاهات التعقيدية فى مختلف الفنون الأعمال الفنية شديدة التعقيد

يبدو من الواضح أن التراث الفنى العالمى قد ازداد تعقيدا بصورة هائلة منذ نشأته فى عصور ما قبل التاريخ • ويظهر هذا التطور فى تعدد فنون ذلك التراث وتقنياته ، ومهنه ، ونظمه ، وأنماط منتجاته ، وأساليبه ، وتقاليده •

ومنذ أن كتب سبنسر كتابه « التقدم : قانونه وسببه » : « Progress its Law and Cause فى سنة ١٨٥٧، سار التعدد فى الفنون وفى المهارات

والمهن البارزة سيرا سريعا ، وهو مسجل بصورة موضوعية فى المسح الاحصائى للمهن الذى يقوم به أخصائيو الحكومات والمعاهد * . وفى منتصف القرن التاسع عشر لم يكن هناك من يدرى شيئا عن صناعة فنية ضخمة الاوهى صناعة السينما . وها هى الآن قد انقسمت الى مئات من المهن المتميزة ولكنها مهن يتصل بعضها ببعض ، من منتجين ، ومؤلفين ومديرين ، الى كتاب السناريو ، والممثلين ، والموسيقيين ، والمصورين ، ومساعدات المخرج ، وخبراء الملابس والماكياج ، ومركبى الفيلم الذين يقطعون الفيلم ويقومون بتركيب لقطاته . وهذه الصناعة تطور الآن مزيدا ومزيدا من أنماط الانتاج المتميزة ، كالأخبار ، والفيلم التسجيلى ، والاعلان ، والرسوم المتحركة ، والفيلم التعليمى . كما تظهر الآن سمات أسلوبية وطنية وفردية ، كما فى الفيلم الايطالى ، والروسى ، واليابانى ، وفى أساليب جريفث ، وأينشتين ، ورينيه كلير ، ودزنى ، وهتشكوك وبرجمان . والعمارة أيضا تعتبر فنا يزداد اتساعا ويتطور تطورا سريعا . وهى تتطلب الآن قدرا كبيرا من المعرفة التكنولوجية ، جمالية وعلمية ، بحيث أصبحت الشركات الكبيرة فى المدن تحتفظ بهيئات من الأخصائيين فى مختلف نواحى العمل وفى مختلف أنماط البناء كالمبانى التجارية والمبانى السكنية . ويتشاور هؤلاء الخبراء مع غيرهم من خبراء التدفئة ، والاضاءة ، وتكييف الهواء ، والتحصين ضد الحريق ، والخدمة التليفونية، وهكذا . كما يتولى عمليات البناء ، والعلاقات العمالية ، والحصول على المواد ، وتنسيق العمليات فى بناء كبير ، متعهدون بالتشاور مع المهندس المعمارى وصاحب البناء .وفى الوقت عينه فان كثيرا مما كان فى عهد المعمارى الرومانى فيتروفيوس يدخل فى نطاق العمارة ، كتصميم طلمبات الماء والآلات الحربية ، قد انفصل عنها الآن وأصبح من اختصاص مختلف أنواع الهندسة .

(*) قارن The Arts and their Interrelations (نيويورك ، ١٩٤٩)
ص ٢٧٤ وما يليها تأليف T. Munro

ويرتبط الجانب التوحيدى من هذا التطور ارتباطا وثيقا بالتغاير ، فكل مهارة أو مهنة جديدة تطور تنظيمها الداخلى الخاص ، كما هى الحال فى الهيئات ، ونقابات العمال ، وهيئات أصحاب الأعمال ، ومدارس التدريب. وعن طريق المحاضرات ، والدراسات ، والكتب ، والمقالات ، تفسر الفنون المختلفة وتوجه من وجهات النظر التكنولوجية ، والنقدية ، والتاريخية ، والنظرية ، كما تسهم المتاحف ، ومكاتب الملاهى والفرق الموسيقية ، والمكتبات ، والناشرون ، والكليات الجامعية فى تحقيق التكامل الفكرى بين هذه الفنون . وفى كثير من البلدان تقوم الحكومات المركزية والمحلية بدور نشيط فى دعم الفنون ، وفى التأثير عليها الى حد ما . ولاشك أن منظمة اليونسكو تعتبر تجربة دولية طموحة فى التعاون الثقافى ، بما فى ذلك الفنون .

ولا تقتصر هذه العملية المتصاعدة ، عملية التغاير والتوحيد ، على عالم الفن ككل ، بل تتعدى ذلك الى كل فن على حدة ، فبين الموسيقين وعشاق الموسيقى فى العالم أجمع ، يوجد الكثير من الاتصالات ، والهيئات، والمهرجانات الموسيقية ، والاذاعات ، واتفاقات العقود وحقوق الأداء ، والنقابات ، ومكاتب الحفلات الموسيقية ، وما شابه ذلك ، وكلها لها صفة الدولية . ولاشك أن دنيا الموسيقى هى عالم صغير قائم بنفسه ، يتخطى الكثير من حدود اللغة والخصومات القومية ، تلك الحدود التى تعوق بعضها فنونا أخرى . غير أن هذه الفنون أيضا يوجد فيها الاتجاه نفسه ، فما أن ينتعش السفر والاتصال بعد حرب من الحروب حتى يبدأ الفنانون والعلماء فى كل فن فى التنقل وتبادل الأفكار ، كما تنتقل المعارض ، وتوزع الأفلام ، وتعقد مؤتمرات الكتاب ، والرسامين ، والنقاد .

وبعض الفنون فى القرن العشرين أكثر نشاطا من غيرها ، فهى تتسع ، وتنمو وتتغاير ، وتتحد ثانية ، بصورة أسرع ، كما لو أن قوى اجتماعية عظيمة تتدفق فيها وتغذيها ، فان هذه الفنون تشمل بالاضافة

الى الفيلم والعمارة ، النواحي الفنيـة من الراديو ، والتليفـزيون ، ونشر المجلات المبسطة والجرائد ، ووسائل النقل ، والأثاث والملابس • وكثيرا ماتوصف بأنها صناعات أو أدوات جماهيرية أكثر من أن تكون فنـونا ، وغالبا ماينظر اليها النقاد وعلماء الجمال المحافظون نظرة ازدراء • غير أن كل هذه الأشياء يمكن أن تدعى أنها فنون بالمعنى الواسع ، سواء كانت منتجاتها عظيمة أو تافهة ، طالما أنها تتضمن أهدافا ووظائف جمالية • وكثير من أشد الفنون ديناميكية فى الوقت الحاضر تعتبر فنونا «نافعة» أو «تطبيقية» أكثر من ان تكون فنونا « جميلة » ، لأنها تتضـمن وظائف نافعة ووظائف جمـالية على السواء •

ومن بين الفنون الأكثر اتساما بأنها فنون « جميلة » ، يتصف البعض بأن عملية التغاير فيها أكثر نشاطا منها فى غيرها • فالشعر من هذه الناحية يعتبر خاملا غير فعال نسـبيا : فهو لا ينقسـم فى سرعة الى فروع ومهن متخصصة على أساس مختلف المهارات وأنماط الانتاج ، ولم يطور الا القليل من الأنماط أو ـ الأسـاليب الجديدة فى السنوات الأخيرة • ومن الناحية الأخرى ، فان الرسم الذى يعتبر أيضا فنا جميلا ، كان خصبا فى تطور الجديد من الأساليب ، والمذاهب ، والحركات الجدلية ، التى كان كثير منها قصير العمر • فمذهب ما بعد الانطباعية هو اسم واسع ينتظم عدة أساليب مختلفة ظهرت فى أواخر القرن التاسـع عشر وأوائـل القرن العشرين ، كأسلوب فان جوخ ، وجوجان ، وسورا ، وسيزان ، وماتيس، وروو Rouault ، وبيكاسو • ويتجزأ الى مفاهيم أسـلوبية منوعة أخرى ، أو تكملة هـذه المفـاهيم ، كالتنقيطية ، والتعبيرية والوحشـية ، والتكعيبية ، والمستقبلية ، والآلية ، والدادية والتركيبية ، والتجريدية ، واللاموضوعية ، وأكثر من ذلك • وبعض هذه المذاهب ينقسم ثانية أو تتلوه أنواع أخرى كالانطباعية المجردة ، والتعبيرية المجردة ، وما شابه ذلك • لم يسـبق لعصر من العصـور أن حاول كهذا العصر فى تعطش

وولّه خلق أساليب جديدة فى فن الرسم ، كل منها له اسم مميز ويدعى الاصالة العريقة ، وكل منها يتحمس الى كسب رضاء الجماهير بدلا من كل الأساليب الأخرى • ولكل منها جمهور متقلب قصير العمر من طليعة النقاد والمعجبين •

وبالاضافة الى هذه الأساليب الغربية الوطنية فقد دخلت على الفن أساليب خارجية بصورة منتظمة ، فبعثت من جديد أساليب عتيقة وبدائية كالمنمنمات الفارسية ، والمطبوعات والرسوم اليابانية ، والنحت الزنجى البدائى وعمارة مايا ، والرسم المصرى والمينوى • ولقد أدخل هذه الأساليب فى الثقافة الغربية الرحالة ، والأثريون ، وجامعو التحف ، فكان لها أثرها فى الفن الأوربى ، وأدمجت فيه بصورة جزئية • وساعد الفنانون والنقاد الأوربيون بدورهم على انماء تذوق الأشياء الغريبة الدخيلة فى نفوس الجمهور العام ، بحيث زاد الاقبال على استيراد الآساليب الأجنبية • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن الموسيقى الدخيلة البدائية والرقص الدخيل البدائى ، وهى أشياء يستمتع بها الجمهور الغربى ، لا حين تؤدى أداء مباشرا فحسب ، بل أيضا حين يراها ويسمعها فى التليفزيون ، والأفلام الملونة ، وأسطوانات الفونوغراف • وينطبق ــ الوضع نفسه على أجزاء كثيرة من الشرق الأقصى والأدنى ، وخاصة اليابان ، فقد أقبلت كل طبقات المجتمع فى حماس على استيراد وامتصاص الفنون الغربية ، والتكنولوجيات العملية ، وفى كل حالة طعمت الثقافة الوطنية بقدر منها •

وفى مقدورنا القول بأن فترات حياة الرسام بيكاسو المختلفة ــ وهى الفترة الوردية ، والزرقاء ، والتكعيبية ، والباليئتولوجية ، وغيرها مما لم توضع له أسماء بعد ــ انما تعادل من حيث التنوع والتخصص صالة عرض مليئة بأعمال عدة فنانين عاديين كل على حدة • فتراه حينا يرسم بألوان غير لامعة فقط ، وحينا آخر يضخم نماذج الأشكال التى يرسمها • وفى أحد الأوقات يرسم بالخط وحده وبلون واحد قاتم ، وفى وقت آخر

يستخدم ألوانا بينها تباين صارخ • وقد امتص هذا الفنان مؤثرات لا حصر لها من مصادر خارجية وبدائية وحورها ، كالنحت الافريقى ، والنحت والرسم على الأوانى اليونانية ، والزجاج الملون فى العصر الوسيط، والتطريز القبطى •

ويتضمن كل هذا تغايرا فى الأساليب على نطاق لا مثيل له، كما يتضمن فى الوقت عينه توحيدا جزئيا ، كلما صب الشرق والغرب ، ونصف الكرة الشمالى ونصفها الجنوبى نماذج من أساليبها الوطنية فى تراث واحد مشترك • غير أن هذا التوحيد ليس بوتقة تصهر فيها كل هذه الأساليب فتزول معالمها ، لأن هناك جهودا تتسم بالعزم والخبرة تعمل على ابقاء هذه الأساليب متميزة فى عقول الجماهير ، وتغرس فى الناس تفهما وتقديرا لكل تقليد كما هو ، بالاضافة الى ما يجرى من تجارب لانتقاء تلك الأساليب التى يمكن الجمع بينها • ولا شك أن توحيد الفن على نطاق عالمى لا يزال شيئا مفككا ناقصا الى أبعد الحدود ، وهو أقل وضوحا بكثير من التغاير ، ولكنه يسير كجزء من الاستيعاب الثقافى العام الذى يستمر رغم الحروب والخصومات السياسية • وقد سار بالفعل شوطا كبيرا من أيام سبنسر •

وفى العادة تتضمن التعاقبات النوعية المحددة داخل فن معين شيئا من التطور ، ويكشف بعضها عن التطور التدريجى لأسلوب معين محدد ، كتطور الرسم الواقعى ذى الثلاثة الأبعاد فى عصر النهضة الايطالية • ويتضمن بعضها لا كلها تعقيدا متزايدا • فاذا تتبع المرء تطور البناء القوطى للكنيسة فى فرنسا ، من طرزه القديمة مثل كنيسة سان سفران St. Severin الى الكاتدرئيات الكاملة البناء مثل كاتدرئيات نوتردام ـ وشارتر ـ وأميان ـ وروان ، فانه لا يلحظ فقط وضوح الطراز القوطى ، بل يلحظ بوجه عام تعقيد الشكل* • وكل خطوة الى الأمام فى طريق

(*) ومن حيث العمارة يعلق ماكس ريزر بقوله ان « تطور الاسلوب يظهر كقاعدة عامة تعقيدا متزايدا ، اى تغايرا داخليا مقيدا بالمطابقة . ومثل ذلك أن نصف دائرة

التطور توحي بسلسلة من خطوات أخرى وتجعل تنفيذها ممكنا ، فنقل الثقل والضغط من الجدران الى الأعمدة والدعائم ، بالاضافة الى تناقص الحاجة الى الجدران السميكة كوسائل دفاع ، سمح ببناء الجدران الرقيقة والقباء المرتفعة ، والنوافذ الواسعة ، وأتاح استخدام الزجاج الملون . كما أن زيادة الثراء وحب الظهور والأبهة ، الى جانب الحاجة الى أن تسع الكنيسة جمهورا أكبر ، كل أولئك كان باعثا الى الاكثار من أجزائها . ويضاف الى ذلك أن عناصر البناء النافعة كالزافرات لاقت حظوة لدى الناس لما لها من مظهر واضح ، فتطورت الى أكثر مما تتطلبه متانة البناء وأصبحت تصميمات ضخمة من ثلاثة أبعاد حول النتوءات نصف الدائرية وحول الجوانب . كما أن الأبراج ، والأبراج المدببة ، والعقود ، والبوابات المنحوتة ، والمحاريب ، والأجنحة ، والشرفات ، والنوافذ ، ومجموعات الأعمدة ، ورسوم الأرضيات ، والحواجز المعدنية المزخرفة ، والأشغال الخشبية المنقوشة ، كل أولئك جعل من كاتدرائية العصر القوطى المتأخر بناء متعدد الأجزاء بصورة لا مثيل لها . وسار الى جانب هذا التعدد فى الأجزاء اسراف فى المعنى الرمزى والتمثيلى ؛ لأن المفاهيم اللاهوتية والتاريخية والأخلاقية أصبح يعبر عنها فى شكل مرئى ، وأصبح البناء كله متكاملا بعض الشىء رغم الفروق الكثيرة فى الطراز بين الأجزاء التى كانت تضاف اليه تباعا ، واكتسب وحدة من الناحية البنائية

القبو المجوف تتجزأ فى عملية التطور الى أجزاء متطابقة كوحدات فى نظام اكثر تعقيدا بينما الشكل الاساسى للقبو لا يعتوره تشويه « The Language of Shapes and Sizes in Architecture or Morphic Semantics ».
فى مجلة Philosophical Review مارس سنة ١٩٤٦ ص ١٥٥
ويذكر كأمثلة لهذا ، التغير من القبو الرومانتيكى القديم فى Alnay de Saintonage الى قبو كاتدرائية أميان ، أو القبو المشيد على طراز عصر النهضة فى كنيسة القديس بطرس بمدينة Caen (شمال غرب فرنسا) .

انظر أيضا مؤلف P.A. Michelis : « A propos des plans d'Hagia Sophia » عن تطور العمارة البيزنطية .

والنفعية نتيجة لتصميمه كبناء مشيد فى مجموعه وفق قواعد معمارية ، على أساس أنه ردهة متينة ثابتة حصينة للاجتماعات والحفلات الكبيرة • وتماسك البناء كله كشكل مفعم بالحيوية بفضل تكرارات شتى للفكرة الرئيسية والنمط المثير، وتجمعت التفاصيل الصغيرة الموجودة فى الواجهة، والنتوءات نصف الدائرية ومكان المرتلين ، فى أنمـاط ثانوية • وهكـذا تكاملت الكاتدرائية كشكل رمزى بفضل تماسك الأفكار الدينية التى عبرت عنها أجزاؤها المختلفة •

وثمة أعمال فنية معينة بلغت ذروة التعقيد ، مثل مجموعة المقطوعات الموسيقية الصاخبة Ring Cycle التى ألفها فاجنر ، والرسوم الجصية التى رسمها ميكلانجلو على سقف كنيسة سيستين الصغيرة فى الفاتيكان ، وتمثال « بوابة الجحيم » الذى لم يكمله النحات الفرنسى روادان ، ومسرحيـات شكسبير ، ورواية يوليسيس Ulysses من تأليف جيمس جويس ، وكتاب « جبل السحر » The Magic Mountain من تأليف توماس مان ، وكتاب « المزيفون » من تأليف أندريه جيد • وليس التعقيد مماثلا للثراء الثقافى، اذ من الممكن أن يكون مؤلفا من عناصر معاصرة دون غيرها ، ومن الناحية الأخرى فان الكثير من التخلط الثقافى يمكن أن يكون ردىء التنظيم • غير أن الأمثلة التى سقناها من قبل تتسم بالتطور الشديد من هاتين الناحيتين • وفى مقدورنا أن نضيف اليها « فن الفوجة » Art of the Fugue ، و « آلام المسيح كما رواها القديس متى » للموسيقار باخ ، وبعض رسوم السقف التى رسمها الرسام الايطالى تيبولو ، والرسوم الخيالية التى رسمها الرسام الهولاندى بوس Boch عن الجنة والجحيم • ويذهب بنا الفكر الى المعابد الغاصة بالمنحوتات فى وسط الهند وجنوبها مثل مجموعة المبانى العظيمة فى مادورا ، والى تاج محل بأحجاره المطعمة المنقوشة فى شكل متشابك رقيق ، وبمآذنه ، وحدائقه ، وبحيراته الصـغيرة • ومن ناحية

أخرى فان نسخة الانجيل المزخرفة Book of Kells * رغم صغرها الا أنها معقدة بطريقة أكثر تحديدا وتخصصا ، وبخاصة طريقة التصميم بالخطوط على سطح مستو • وفى كل من هذه النماذج أجزاء متعددة تكتسب وحدة وتماسكا بفضل تسلسل الفكرة الرئيسية النافذة وخضوعها لنوع من التصميم الشامل •

ولا يبين التاريخ زيادة مطردة مستمرة فى اتجاه واحد فى تعقد أعمال فنية معينة ، بل يبين اتجاها شاملا الى التعقيد ، بمعنى أن الفن المتحضر أنتج أعمالا فنية أكثر تعقيدا بكثير من أية أعمال فنية أنتجتها ثقافة ما قبل التاريخ • وبعض الأمثلة الحديثة على ذلك مجموعة المقطوعات الموسيقية التى ألفها فاجنر Ring Series (اذا ما عرضت عرضا كاملا فى شكل سمعى بصرى أدبى) ربما فاقت فى تعقيدها أى عمل فنى سابق • غير أن التاريخ يبين أيضا أن العصور القديمة أنتجت أعمالا فنية بالغة التعقيد مثل الأوديسية بحبكتها المتشابكة من الأحداث والشخصيات • ومن الناحية الأخرى فهناك بعض أشكال فنية بسيطة جدا تنتج اليوم : فى الرسم المجرد، على سبيل المثال •

وفى كل عصر متحضر وأسلوب أو طراز متحضر يوجد مدى كبير للتنوع من حيث درجات التعقيد ، ويمكن أن يعقد أى طراز الى ما لا نهاية اذا ما تجمع فيه أكثر فأكثر من الأجزاء المختلفة • فبعض مجموعات المعابد المصرية والبابلية بما حولها من بساتين وحدائق ، وما على جدرانها من زخارف مرسومة ، أو منقوشة ، أو مصنوعة من القرميد ، كانت معقدة الى حد كبير • غير أن هذه الثقافات قد أنتجت الى جانب ذلك بعض تماثيل صغيرة وأوانى الزينة (الزهريات) ، ومجوهرات ، تتسم كلها بالبساطة

(*) نسخة مزخرفة مذهبة من الكتاب المقدس بأناجيله الاربعة مخطوطة باللغة اللاتينية فى القرن الثامن الميلادى ، ومحفوظة فى مكتبة ترنيتى كولدج فى مدينة دبلن • ويؤكدون انها أروع نموذج من نوعه للفن المسيحى الاول •
(الترجمة • نقلا عن دائرة المعارف البريطانية)

الشديدة • وتختلف فى كل وقت درجة التعقيد التى يتطلبها عمل فنى ، فهى تتوقف جزئيا على المكان الذى يوضع فيه العمل الفنى ، وعلى حجمه ـ ووظائفه • فالقصر الملكى ، أو الأوبرا أو مشهد موكب ما ، يغلب عليه التعقيد والاحكام فى أى وقت ، أما آنية الزينة أو أغنية الحب فانها تتجه الى البساطة • وتمثال « الاسكندر وداريوس » المصنوع من الموزايك فى مدينة بومبى القديمة يعتبر عملا معقدا ، غير أن الكثير من الرسوم اليونانية على أوانى الزينة تقتصر على قليل من اللمسات الهامة • وصورة الشخص أبسط فى العادة من المنظر الطبيعى المحتوى على أشكال انسانية • وهناك أشغال بسيطة من الموزايك وأخرى شديدة التعقيد ، كما فى سانتا صوفيا فى اسطنبول ، وسان مارك فى فينيتسيا • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن رسوم الرومانسك البارزة وعن زخارف المخطوطات القوطية • وأولى أعمال رامبرانت ولوحاته مثل لوحة « حارس الليل » ، وهى اللوحات المقتبسة موضوعاتها من الكتاب المقدس ، تشمل من الأشكال الانسانية المرتبة ترتيبا محكما فى حيز عميق أكثر مما تشمله صوره المتأخرة ، غير أن هذه الصور الأخيرة تعتبر معقدة من بعض النواحى الأخرى : مثل تنظيم الفروق الدقيقة فى توزيع الضوء وتصوير الأشخاص •

ومن الصحيح أيضا أن بعض الأساليب وبعض العصور كانت أكثر نزوعا من غيرها الى بناء أشكال معقدة كلما سنحت الفرصة • فعصر الباروك كثر فيه على نطاق واسع الأخذ بالأشكال الكبيرة المزخرفة ، وبخاصة فى البلدان الجنوبية الكاثوليكية • ولايصدق هذا فقط على المبانى وما يحيط بها من بساتين ، بل يصدق أيضا على ما أنتجه من رسوم • وتميز عصر النهضة فى اقليم الفلمنك بتقليد فى رسم المنظر الطبيعى هو أن يشتمل على أشكال انسانية كثيرة صغيرة جدا ، مرتبة فى مجموعات على مسافات مختلفة فى حيز خيالى • ومن هذا النوع تلك اللوحات التى رسمها الاخوان فان ايك Van Eych فوق مذبح الكنيسة فى مدينة غنت ، وخاصة الصورة المسماه « تقديس الحمل » Adoration of the Lamb ولقد تمادى فى

تطوير هذا التقليد الرسامون باتينير ، وهوجوفان درجوز ، ولوكاس فان ليدن ، فقسموا حيز الصورة الى أقسام صغرى أكثر احكاما ، وأكثروا من الحركة والتنوع فى أشكال الأشخاص • واستخدم هؤلاء الفنانون الرسم المنظور والتكوين الواقعى ، فأضافوا بذلك عناصر لم تكن مطورة الا قليلا فى الرسم البيزنطى والقوطى القديم •

ولقد بلغ هذا التقليد ذروته على يد تنتورتو ، وبروجل ، وبوسان ، وكلود لوران فى عصر النهضة المتأخر ، وعصر الأسلوب المتكلف ، وعصر الباروك ، أما من حيث عدد الأشكال فى منظر واحد فان الفنانين الأولين فاقا كل الآخرين ولم يحاول مجاراتهما الا قلة من الرسامين الذين جاءوا بعدهما • فاللوحة التى رسمها بروجل واسمها « الشتاء ، عودة الصيادين » تغطى منظرا طبيعيا هائلا مقسما تقسيما دقيقا الى أقسام أصغر من مزارع ، وحقول ، وطرقات ، وبرك يكسوها الجليد ، ومجموعات من الأشجار والأشخاص بعيدة وقريبة • ولقد رسم تنتورتو رسما تخطيطيا للجنة Paradiso محفوظا الآن فى متحف اللوفر يمثل السموات كما تخيلها دانتى ، وفى هذا الرسم ، كما فى رسوم عديدة أخرى ، مثل « جمع المن » و « معجزة الأرغفة والسمك » ، استخدم تنتورتو طريقة تجميع أشكال الأشخاص الذين لا حصر لهم فى مناظر صغيرة داخل المنظر الأكبر ، فقسم المنظر الرئيسى الذى يبدو من خلال اطار الصورة المصمم على شكل نافذة ، الى مناظر متميزة جزئيا ، بعيدة وقريبة ، وكل منها صورة صغيرة فى حد ذاتها لها أشكالها وخلفيتها ، وفصل هذه المناظر بعضها عن بعض كما لو كانت مناظر يراها المشاهد من فتحة ما ــ ربما من خلال جزء خلو من الأشجار فى الغابات ، وربما من خلال باب أو فتحة فى بناء منهدم • وقد فعل نفس الشىء الى حد ما ألبرخت دورر (فى نقوشه الخشبية) ، وفليبوليبى ، وجيرلانдايو ، وكارباتشيو ، ولكن بطريقة أكثر تحديدا للخطوط • وأضاف تنتورتو الى ذلك ، كرسام فنيسى متأخر ، دقة وثراء

فى اللون والضوء التصويرى • وفى الأعمال الفنية التى رسمها هؤلاء الأساتذة ، أساتذة فن الباروك والفن المتكلف ، بلغ المنظر الطبيعى المشتمل على أشكال الأشخاص ذروة التعقيد التى قلما حاول الوصول اليها أحد قبلهم أو بعدهم • فى أى رسم ساكن •

وعندما أعطت السينما للصور بعدا زمنيا تفتحت فى الفن الغربى طرق جديدة للتعقيد • ولقد فتح فى الصين طريق شبيه بذلك بعض الشىء ، بتطور القرطاس الملفوف واستخدامه فى رسم المنظر الطبيعى فى عهد أسرة سونج الملكية • وهذا القرطاس يمكن مده أفقيا الى أية مسافة بحيث يشاهد فى تعاقب زمنى من اليمين الى اليسار ، كما لو كان يشاهد من قارب متحرك أو سيارة أو طائرة متحركة • وكان كل قسم صغير من القرطاس يعرض الكثير من التفاصيل الدقيقة ، فتتحرك أمام الانسان الجبال ، والجداول المائية ، والبحيرات ، وأشجار من نوع قليلة مميزة ، والمنازل الصغيرة ، والقناطر ، والأشكال الانسانية ، كلما حرك القرطاس، ولم تكن تلك التفاصيل ترسم بطريقة عشوائية ، بل فى تصميمات متناسقة توحى بالموسيقى عن طريق تغير المواضيع ، والتقسيم الى حركات ، والارتفاع الى الذروات •

ومن الناحية النظرية ، فان امكانية التعقيد تزداد كلما تطور الشكل الى أكثر فأكثر من أبعاد المكان والزمان ، والى حجم أكبر داخل هذه الأبعاد • ذلك أن الحجم الأكبر من حيث المكان أو البقاء الأطول من حيث الزمان من شأنه أن يسمح بوجود عدد أكبر من الأجزاء والتفاصيل التى يمكن ادراكها ، اذا تساوت بقية الأشياء • ومن بين الفنون البصرية الساكنة ، فان الرسم Painting يعرض عادة فى بعدين فقط ، وهذا يقيد تطوره فى هذا الاتجاه ، غير أنه يستطيع أن يوحى بمنظر أو يمثله فى ثلاثة أبعاد من المكان • وفى مقدور النحت أن يعرض شكلا فى ثلاثة أبعاد ، وهذا يكسبه جوانب كثيرة مختلفة من وجهات نظر مختلفة • أما العمارة

فانها تستطيع فوق ذلك أن تحقق تطويرا ذاتيا مكانيا ، يشمل الكثير من مختلف المشـاهد ، كما هو الحال فى الكاتدرائية ، كما أن تصميم المنظر الطبيعي وتخطيط المدن يمكن أن يوسـع المدى المكانى أكثر من ذلك ، ويحدد الى درجة ما الترتيب الزمنى الذى تشاهد فيه الأجزاء .

وعندما يضبط العرض فى ترتيب زمنى ، تزداد امكانية التعقيد زيادة هائلة ، ففى كل لحظة من السمفونية تسمع الأذن شكلا مركبـا ، فيسمع الانسان ، ويحاول أن يدرك بطريقة عضوية ، انسـيابا هادرا هادما منـه مجموعة مختلفة متصلة من النغمات ، والنفحات المتآلفة ، والمقاطع والحركات، وكل منها منتظم فى الايقاع وطبقة الصوت والنغمة ، وله مكانه الملائم فى تصميم شامل . وهناك امكانيات مماثلة بعض الشىء فى الباليه ، والدراما ، والأوبرا ، والفيلم ، وغيرها من الفنون الزمنية .

ويتعلم أغلب الناس فى المدنية الحضرية الحديثة ، فهم بعض هذه التعقيدات بمهارة متزايدة منذ طفولتهم . وفى مقدورهم أن يتتبعوا ويفهموا فى سهولة قصة سينمائية ، أو برامج تليفزيونية من شأنها أن تذهل مشاهدا بدائيا . ويختلف الأفراد اختلافا كبيرا ، بحكم طبيعتهم وتدريبهم ، فى القدرة على ادراك الأشكال المعقدة . غير أن هناك حدا يبلغه كل انسان فى نهاية الأمر ، ويصبح بعده الادراك العضوى والتفسير أمرا شديد الصعوبة، فاذا ما تجاوز ذلك التبس عليه الأمر وتاهت منه معالم الشىء .

ومن بين كل النشاطات الانسانية فان أشد المنتجات المادية المفردة تعقيدا فى الوقت الحاضر هى البارجة الحربية الحديثة أو حاملة الطائرات ، بما فى ذلك ما عليها من أسطول الطائرات التى يعتبر كل منها فى حد ذاته أعجوبة من الاعداد الميكانيكى والكهربى المعقد . ومع ذلك فمن المتعذر اعتبار البارجة أو حاملة الطائرات عملا فنيا لأنهـا تفتقر كلية تقريبا الى هدف جمالى أو وظيفة جمالية . أجل قد تبدو جميلة لبعض المشاهدين ، كما أن البحارة يعملون على صـيانتها لتكون نظيفة أنيقة ، غير أن هـذا

لا يكفى • أما باخرة الركاب عابرة المحيطات ، ففى مقدورنا أن نطمئن الى اعتبارها من بين الأعمال الفنية النافعة ، لا لأنها شيء سلمى ، بل لأنها تتم من الداخل ومن الخارج على مجهود واع لتنمية النواحى الجمالية ، من حيث شكل السفينة وتصميم وزخرفة غرفها ومعداتها • وهى نمط شديد التنوع من العمارة المتحركة ـ تعاونت على انتاجه فنون كثيرة صغرى • ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن فندق ضخم فى احدى العواصم الكبيرة ، والملاحظ أن نفقات باهظة تصرف فى سخاء على هذه المبتكرات الضخمة المخصصة للسكن أو النقل حتى تجعلها تبدو جميلة ومريحة فى نظر من يستخدمونها ، بل لقد زودت الى جانب بكل ما ييسر العروض الموسيقية والمسرحية •

ومن حيث حجم الأجزاء ، وعددها ، وتنوعها فحسب ، فان هذه الأمثلة أشد تعقيدا بكثير من الكاتدرائية ، وكل منها فى مجموعه بالغ التنظيم • ولكنها من حيث الاحساس الجمالى تعتبر أقل تعقيدا من احدى النواحى : وليس فى مقدور المرء أن يرى الكثير من تعقيدها فى أية فترة ما • فتصميماتها الخارجية تميل الى البساطة والانتظام ، وبخاصة تصميم الفندق التقليدى بما فيه من صفوف النوافذ المتماثلة على جدران خالية من الزخرف • ولا توجد فى الداخل مشاهد عظيمة منوعة كما فى الكاتدرائية، بل انك تمر من غرفة صغيرة نسبيا أشبه بالصندوق الى غرفة أخرى ، وحتى صالات الرقص الضخمة لايشاهد فيها ذلك التقسيم المحكم للفراغ الداخلى والسطح الذى يشاهد فى الكاتدرائية بممراتها ذات العقود ، وصحنها وجناحيها المتقاطعان معا ، ومصلاتها ، وشرفاتها ونوافذها المضيئة الملونة • أما غرف الفندق وأروقته فكلها متماثلة تقريبا ، الأمر الذى لا يغرى المشاهد على النظر الى كثير منها ، فهى لا تؤلف ـ شكلا جماليا معقدا •

وانا لنشاهد أمامنا تطور أنواع أكبر من الفن النافع تجمع بين ابراز

الناحية المنفعية وبين قدر من تنمية الناحية الجمالية • وأحد هذه الأنواع هو تخطيط المدينة أو المجتمع المخطط ، صغيرا كان أو كبيرا • فمن القرية الى العاصمة يمكن أن نجعل من المدينة ، كانتاج بشرى ، عملا فنيا *• فقد تطورت النوحى الجمالية تطورا هائلا من الناحية النظرية ، وفى أمثلة نراها هنا وهناك كما هو الحال فى مدينة باريس ، وفى مقدور الناس أن يفعلوا المزيد فى هذا الاتجاه كلما رغبوا فى ذلك • وفى الوقت عينه فان التطور فى تخطيط المدينة المعقدة والاقليم المعقد يسير وفق خطوط تتجه اتجاها أكثر نحو النفعيـــة البحتة ، وتتحكم فيه اعتبارات حركة المرور ، والمال ، والصناعة ، والتجارة ، والصحة ، والرفاهية الاجتماعية • وهـو يتجه نحو مركبات تزداد اتساعا بصورة مطـــردة مثل اقليم وادى تنيسى الذى يربط بين الكثير من المدن والقرى بما فيها من طرق برية متداخلة ، وطرق مائية ، وغابات ، ومزارع • وهناك ما هو أصغر من هذه المركبات، ولكنه أكبر من أى بناء بمفرده ، وهو مجموعة المبانى المنظمة بما يتبعها من أراض تحيط بها ، ومروج ، وحدائق كما هو الحال فى جامعة كبـيرة ، أو معرض ، أو حديقة حيوان أو نبات أو ملاهى ، أو متاجر • والمشاهد أن مصممى هذه المجموعات يأخذون فى اعتبارهم بدرجات متفاوتة العوامل الجمالية ، ويصممون المركب الكلى بطريقـة يراعون فيهـا الانسـجام البصرى • ولا شك أن مُبانى جامعة حديثة هى أكثر تنوعا من مثيلاتها فى العصور الوسيطة ، فهى فى أكثر الأحوال تشمل ملعبا رياضيا ، ومسرحا مكشوفا ، وصالة للموسيقى ، وصالة للفن ، الى جانب قاعات المحاضرات ، وغرف النوم ، والمعامل ، وبيوت زجاجية للنبات ، والمراصد • وثمة أنماط أخرى من مركبات المبانى كالمستشفى ، أو السوق ، تشمل أنواعا مختلفة من الأبنية المنفعية التى تتحول الى ما يستفاد منه من الناحية الزخرفية متى أريد ذلك •

(*) Mumford ١٩٤٨ •

ويدل التعقيد الشديد فى عمل فنى معين على القدرة على تنظيم الكثير من مختلف التفاصيل كالأشكال ، أو النغمات ، أو الايقاعات ، أو الكلمات أو الأفكار ، أو الشخصيات ، أو الحوادث فى تكوين موحد ، وكل ذلك بطريقة هادفة واعية ، ويمكن وصف مثل هذا العمل الفنى بأنه « متطور تطورا عظيما » • وكما أن هناك أنواعا ودرجات كثيرة من التنوع ، فهناك أيضا أنواع ودرجات كثيرة من الوحـدة • فبدافع الغريزة يبنى النحل أقراص العسـل ، وتبنى العناكب أنسجة معقدة بعض الشيء ، كمـا أن النباتات ، بل بلورات الثلج التى لا حياة فيهـا كثيرا ما تكون معقدة • والجسم الانسانى نفسه أكثر تعقيدا من أى عمل فنى • ومن مثـل هـذا التعقيد والتكيف الوظيفى استنتج اللاهوتيون أن هناك فنانا الهيا ، وهذه هى « الحجة التى استخلصوها من التصميم » • غير أن دوافع الانسـان الغريزية ليست ثابتة ومحددة بدرجة تكفى لانتاج فن بطريقة آلية بحتة • ومن ثم فانه عن طريق التطور الثقافى الطويل فحسب تعلم الانسان أن يصنع أعمالا فنية يمكن أن تقارن من حيث التعقيد بجسمه هو ، وبالبلورة ، ونسيج العنكبوت ، وقرص العسـل • وبوجـه عام ، وبغض النظر عن الأحوال الشاذة التى تثبت القاعدة فان فن ما قبل التاريخ كان بسيطا وغير متغاير نسبيا •

ونحن نعرف أن بعض فنانى القبائل الحديثين الذين يعيشون على الفطرة نسـبيا كثيرا ما ينتجون تصميمات معقدة بعض الشيء مثـال ذلك ما هو ماثل فى أعمال زنوج أفريقية من دقات طبولهم ومن منحوتاتهم • ولم يستطع بعض الملاحظين المتحضرين أن يصـدقوا فى بادىء الأمر أن هؤلاء الفنـانين قد فعلوا ذلك عمـدا ؛ لأنهم صدقوا ما كان ذائعا من أن الرجـل « المتوحش » هو انسـان غريزى عـاطفى بحت ، بل كان من دواعى الدهشة أكثر من ذلك أن وجدت أمثلة لرسوم على جدران كهوف من العصر الحجرى القديم تتسم بشكل معقد نوعا ما • وهنا أيضا ينبغى أن نفترض أن مثل هذا التعقيد هو نتيجـة عمل هادف واع ، وهو يدل

على مستوى رفيع مدهش من التطور الفنى فى بعض النواحى بالنسبة لذلك الزمن عريق القدم • ولكن لا ينبغى أن تنسب الى رسوم العصر الحجرى القديم تعقيدا أكثر مما تحتوى عليه فعلا ، فهى ، كما يتوقع الانسان ، أقل تعقيدا بوجه عام من رسوم الفنانين الحديثين المتحضرين • ان الرسوم التى وجدت فى كهف لاسكو تعتبر عظيمة التطور من حيث التحديد ، ووضوح ادراك القوم الحسى للحيوانات واختيارهم لما يمثلونه منها ، فهى تعطى المشاهد انطباعا واضحا عن بنية نوع معين من الحيوان وحركته ، كما أن بعضها يبين أيضا قدرة متطورة على رسم الخط المنتظم وعلى التظليل فى وحدات مفردة ،غير أن التكوين التصويرى لا تظهر منه سوى مبادىء أولية وذلك فى عدد قليل من المجموعات الصغيرة التى تمثل أشكالا حيوانية متداخلة ، ولاشىء غير ذلك • وفى النحت توجد تماثيل صغيرة منقوشة من العصر الحجرى القديم تنم عن فهم قوى للتصميم الموحد على نطاق صغير ، ولكن ليس هناك ما يدل على تكوين منظم لأشكال منحوتة يمكن مقارنتها بتلك التى ترى على (كرانيش) ـ البارثينون أو التى نقشها المثال الفلورنسى جيبرتى على بابى كاتدرائية فلورنسة • وليس من المستحيل أن بعض فنانى العصر الحجرى القديم تحققت لهم القدرة على التنظيم المعقد ، وأننا قد نعثر فى وقت ما على أعمالهم الفنية • ومن الجائز أن الفن قد بلغ مراحل عالية من التطور فى اتجاهات معينة وبصورة متكررة ، قبل العصر التاريخى بزمن طويل • أما الأنماط المعقدة من الفن القبلى الحديث فهى أشياء شاذة ، والكثير من هذا الفن بسيط ومكرر ، ورتيب ، وتنزع متاحفنا الفنية الى أن تمثله تمثيلا خطأ بعرضها أحسن نماذجه • وفى الموسيقى التى بلغت مستوى رفيعا من التطور كموسيقى آلبالينيز Balinese ، ليس هناك الا القليل من التكوين الموسيقى الذى يصعد بالقطعة الى الذروة أو الى خاتمة مقررة من قبل ، وقد لا يكون هناك شىء من هذا القبيل على الاطلاق ، بل ان العازفين كثيرا ما يتوقفون عن العزف فى منتصفه عندما يشعرون بأنهم عزفوا قدرا كافيا •

ولكى يفهم المرء فهما كاملا ما هنالك من تعقيد فى عمل فنى بلغ درجة كبيرة من التطور والتحضر والبعد عن البساطة ، يجب عليه ألا يعنى فقط بالأجزاء المادية وما هناك من علاقة بينها ، بل ينبغى عليه أن يلاحظ التغاير الدقيق فى الصفات • فالموسيقى الحديثة تنطوى على تغيير منتظم للطبقة فى المقام والسلم ، وللايقاع فى الأوزان • كما أن تحديد المقاطع وما يصاحبه من تنويعات يكفل بالاضافة الى ذلك تغير الايقاع بطرق أكثر بعدا عن الانتظام • ولقد واصلت الموسيقى فى مطقوعات ديبوسى ، ورافل واسترافنسكى ، وشوينبرج تطوير فروق دقيقة جديدة ، وأساليب تنظيم جديدة فى الهارمونية المتعددة المقامات وذات الاثنى عشر مقاما ، وفى تغيرات الايقاع وأقسامه الدقيقة الصغرى كما فى مقطوعات ديبوسى واسترافنسكى وفى المزج المنوع بين النغمة واللون وتوزيع النغم كما هو شأن موسيقى رمسكى ـ كورساكاوف • وتحدد النوتة الموسيقية الحديثة هذه السمات تحديدا أدق • أما فى الرسم ، فان اللون على طريقة الانطباعيين ومن بعدهم أتاح مدى فسيحا جدا من الألوان الخفيفة ، والظلال ، والمقادير النسبية للأضواء •

وفى مجال الأدب ، وهو الذى يعتمد على الكلمات كأداة للتعبير ، فان كتابات بروست ، وهنرى جيمس ، وجويس ، يتمثل فيها الاهتمام الشديد بالفروق الدقيقة فى معنى كل كلمة وعبارة ، وبما يحيط بالكلمة أو العبارة من جو مبهم توحى به ، وبقدرتها على تمييز مختلف الأمزجة والمشاعر الدقيقة •

ويتألف الكثير من اللغات والآداب البدائية من الأسماء والأفعال فى المقام الأول ، أما لغات الحضارات المتقدمة وآدابها فقد أضافت آلافا من ألفاظ الوصف ـ الصفات ، والظروف ، وعبارات الوصف ، الخ• وكثير من ترجمات الأدب البدائى ، التى يقصد بها أن تكون متعة للقراء المتحضرين تهذب وتنقح من الناحية اللغوية الى درجة تفقدها الكثير من

طابعها الأصلى • ويصدق الشيء نفسه على كثير من اسطوانات الحاكى وغيرها من وسائل اعداد الموسيقى البدائية للمستمع الحضرى • فعندما تترجم الى سلمنا الموسيقى المنظم بمقاماته ونغماته وميلودياته الأوربية بقصد عزفها على البيانو ، فانها لا تصبح بدائية • وفى مقدورنا أن نعرف الفرق بين الأدب الشفوى البدائى وبين الكتابة الحديثة المتكلفة المتحذلقة بمقارنة هذه القطعة المقتبسة من قصة شعبية لأحد أبناء قبيلة البانتو (مترجمة ترجمة حرفية تقريبا) بقطعة مأخوذة من قصة للكاتب هنرى جيمس •

قصة البانتو * : « هذا ما فعله بعض الناس • قال الابن : اذهبى يا أماه وابحثى لى عن زوجة ، فأنا الآن كبير • قالت الأم : لقد أصبح ولدى شابا يافعا • ونهضت الأم وذهبت لتبحث عن زوجة • وولدت الزوجة طفلا ، ثم أنجبت بعد ذلك طفلا آخر • وأخيرا قالت لزوجها : « فلنذهب لرؤية أمى » • وقال الزوج : « سوف نذهب » • ونهض الاثنان كلاهما • وحدث أن كانت هناك مجاعة • وفى الطريق وجدا تينا بريا • قالت المرأة : « تسلق واعطنى بعض التين ••• »

قصة هنرى جيمس** : « لم يكن قد حدث شيء لمدة نصف ساعة ـ لا شيء ومراعاة للدقة ، على الأقل ، فان كلا من الزميلات كانت من حين الى آخر تتوقف عن القراءة خفية بطريقة تمكنها من معرفة مبلغ انشغال الأخرى دون أن تستدير• ومن ثم فان صمتهن لم يكن مشحونا باحساس بالجو فحسب ، بل باحساس بطبيعة ذلك الجو ، كما يقال • وعندما وضعت مس مود بلسنجبورن كتابها فى حجرها أغمضت عينيها فى صبر متعمد كأنما تقول انها تنتظر • ورغم ذلك فقد كانت هى التى

(*) من كتاب Specimens of Bantu Folklore from Northern Rhodesia تأليف J. Torrend ص ٩ (لندن ١٩٢١)

(**) من « The Story in it » فى المجموعة التى عنوانها Better sort (Scribner ـ نيويورك ١٩٠٣) •

أتت فى نهاية الأمر بحركة تدل على قطع حالة التوتر التى كن فيها ..،

ومن الممكن أكثر من ذلك أن يكون هناك ايحاء دقيق عن طريق تغيرات فى النحو وترتيب الكلمات ، فالمرادفات التقـريبية المأخوذة من النصوص العادية أو العامية ، أو الشعرية ، أو العلمية لها صبغات مميزة مختلفة . ولقد بلغت بعض الشعوب القبـلية القائمة التى نسميها خطأ شعوبا « بدائية » حدا متوسطا فى التطور اللغوى العام . ومع أن نطـاق كلماتهـا وأفكارها هو فى العـادة أضـيق من نطاقنا بوجه عام ، فانها كثيرا ما تستخدم كلمات تفرق بها تفريقـا أدق مما نفعـل نحن بين الأشياء التى تدخل فى المجالات التى لها أهميـة خاصة بالنسبة لهـا ، كمختلف أنواع الجليد وانعكاس الضوء عليها ، وآثار أقدام الحيوانات ورائحتها .

وليس هناك الا القليل من الكتاب الأوربيـين والأمريكيين الذين يستخدمون ثراء لغاتهم كاملا فى التعبير عن الفروق الدقيقة فى المعنى ، بل ان بعضهم يتجنب ذلك عمدا لأسباب سوف نذكرها فيما بعد . غـير أن قطعة قصيرة من كتابات أولئك الذين يراعون الدقة (مثـل هنرى جيمس أو مارسيل بروست) تكفى لأن تكشف للقارىء عن عقل يتسم بالتطور الشديد ، والحساسية ، والنضج والعلم عقل يستطيع وصف ماهناك من فروق وامتزاجات بسيطة فى صفة الأشياء ، عقـلى قد يكون ملمـا الماما كبيرا بتاريخ العالم وأدبه ، وفى مقدوره أن يظهر أوجه شبه هامة بين أفكار تبدو فى العادة متباعدة . وهذا النوع من الكتابة والتفكير يتفق مع القاعدة التى وضعها سبنسر للتطور على أساس التغاير ، والتحديد ، والعودة الى التكامل والوحدة .

ولقد تضاعفت فى السنوات الحديثة طرق توحيد عمل فنى ، ولم يعد الفنان مطالبا بأن يحصر نفسه فى نطاق ضيق من القواعد والأنماط، فهو يستخدم ، مع موافقة النقاد ، أنواعا أكثر من الشكل والتصميم ،

وغالبا ما يستخدم وحدات أكثر مرونة وتفككاً وتغيرا ، كتلك التى يستعملها ديبوسى ، والتى كانت تبدو « عديمة الشكل » فى أعين النقاد القدامى . ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن جيمس وبروست اللذين لا نجد فى قصصهما غالبا الا القليل من الحبكة أو الحركة الظاهرة للأحداث .

وبقدر ما تتسم به بعض الأعمال الفنية الحديثة من شدة التعقيد ، فلا بد أنه قد حدث تعقيد تدريجى أو فجائى فى التعاقبات الأسلوبية التى أدت اليها وربما استغرق ذلك قرونا . وما من شك فى أن هناك خطوات متوسطة كثيرة لا ندرى عنها شيئا ، ولكن من الأكيد أن ذروات التعقيد لم تظهر كلها مرة واحدة عن طريق ومضات فردية من العبقرية. وعندما يعالج المؤرخ تاريخ القصة أو السمفونية الحديثة فانه يقف منها كما يقف من تاريخ الكاتدرائية القوطية المتأخرة ، فيستطيع أن يتتبع نموا تدريجيا استغرق أجيالا كثيرة . وهو فى أغلب الأحوال يصف ذلك النمو صراحة بأنه « تطور » ــ ومثال ذلك تطور تكوين الحبكة الدرامية من أسخيلوس الى شكسبير ، وما فى ذلك التكوين من تزايد الشخصيات ، والخيوط التى تربط حركة الأحداث ، والحبكات الثانوية . وفى مقدور المرء أن يتتبع تطور الموسيقى البوليفونية من الترتيل الجريجورى المتأخر الى الموسيقار الايطالى بالسترينا ، ومنه الى باخ وهاندل . ولقد تتبعت بعض الدراسات التاريخية المتفرقة تطور المقعد الحديث ذى المساند ، بياياته ووسائده المنجدة ، من المقعد الخشبى الجامد الخالى من الزخرف الذى كان سائدا فى العصر القوطى ، كما تتبعت تطور الفيلم السينمائى من فيلم قصة « سرقة القطار الكبرى » (لبورتر) الى فيلم « ذهب مع الريح » ومنه الى أفلام الصوت واللون العملاقة التى جاءت بعد ذلك .

ولقد رأينا من قبل أن مدام دى ستال هى التى رأت فى تزايد

الفهم السيكولوجى لدى الكتاب الحديثين سببا يجعلها تعتقد أن الأدب قد تقدم الى مستوى أعلى من مستوى الأدب اليونانى والرومانى . ولا ينبغى أن نسلم بأن مثل هذا التزايد هو بالضرورة تحسن ، بمعـــنى أن التعقيد يعتبر تقدما ، ولكنه دون شك نوع من التطور . فالفن العالمى فى مجموعه ، منذ عصر النهضة ، يعبر بالتأكيد عن أنواع من التجربة الانسانية أكثر مما يعبر عنه فن أى عصر سابق . وتمشيا مع مثـــالية فوست Faustian Ideal فان المواد السيكولوجية للفن الحديث تشمل الخبرة الفاضلة والسيئة ، السرور والألم ، السعادة والشقاء ، ســـلامة العقل والعته ، والصحة والمرض ، الفضيلة والرذيلة ، الحكمة والحمق ، الوحشية والهمجية والحضارة . ويصور الفن الحديث كل ما يخطر على البال من أنواع الشخصيات ، بما فى ذلك شخصيات الفقراء والأذلاء ، الذين كانوا عادة موضع سخرية فن العصور الأرستقراطية فى صـــوره الكاريكاتورية . وبما أن أشكال الفن قد أصبحت أكثر تنوعا منها فى أى عصر مضى ، ففى مقـــدورها أن تثير أنواعا أكثر من الخبرات التى ندركها مباشرة عن طريق الحـــواس ، وتلك التى نتخيلهـــا . وفى استطاعتها أن تجعل المرء يتخيل شعوره حين يكون ذا صفات الهية أو شيطانية ، قديسا أو قاسيا ، أو شخصا من الجنس الآخر ، أو حتى نوعا من الحيوان . ولقد ساعدتنا الفنون فى السنوات الأخيرة على أن ندرك ادراكا أكمل وأعمق تأثيرا كنه شعور الانسان اذا ما أصابه الفشـــل المؤلم فى الحياة . واذا ما تعذب بطريقة مذلة خسيسة . كما أنها صورت دنيا الانسان الباطنة وما فيها من تجربة فردية بطريقة أدق بكثير منها فى أى وقت مضى .

كل هذا التكاثر والتغير المستمر فى الخبرة ، الحقيقى منه والخيالى، يتكامل بصورة جزئية فى أعمال وأساليب فنية معينة . وهذه الأعمال والأساليب تساعد المشاهد المفكر على تنظيمه أكثر من ذلك بالنسبة لنفسه على أساس شخصيته ووجهة نظره الخاصـــة الى العالم . ولكنها مرنة

بصورة لا حـدود لها ، وتلائم أنواعا كثيرة من العقليـات ومستويات التعليم ، ويمكن تفسيرها بطرق شتى ٠

٤ ـ الرمزية الصوفية والتصوير الرمزى الدينى ٠ تكاثر الرموز والمعانى

تضمن تطور الفن الدينى اتقانا هائلا للرموز والمعانى ٠ فكان لكل جماعة سـلالية ، وكل عبارة دينية محليـة ، مجمـوعتها الخاصـة من هذه الرموز والمعانى ورثتها من عصور ما قبل التاريخ ، واعتـادت أن تميز آلهتها الخاصة بأشكالها وصفاتها الغريبة ٠ واستخدمت الصور الرمزية فى الفن لأغراض السـحر والعبادة فى النحت ، والرسـم ، والدراما الشعائرية ٠ فأسهمت الطوطمية بالرمزية الحيوانية والنباتيـة ، كالآلهة المصرية والبابليـة ذوات الشكل الحيواني ، كما أسـهم علم التنجيم وفن التقويم برموز الأجرام ومجموعات النجـوم السماوية ، وقدمت دورة الفصول صـورا من مولد النباتات وموتهـا ، وتزاوج الحيوانات وتناسلها ٠ وعندما اندمجت الثقافات المحليـة فى ثقـافات أكبر بتكوين الامبراطوريات الكبيرة ونمو التجارة والترحال ، جمعت عملية التوفيق بين مختلف العقائد الدينية بين أعداد كبيرة من الرموز والمعانى، وأيقونات تمثل شخصيات دينية ، وأساطير وقصص خرافية عن أحـداث وعمليات كونية ٠

وجرى العرف على أن تعامل أية صـورة بصرية مألوفة أو أية ظاهرة فى الطبيعة كرمز روحانى ، الأمر الذى من شأنه أن ينظر اليها فى رهبة وعاطفة ، وفى احترام أو خوف ، على أساس أنها تحمـل معنى أعمق وخارقا وراء شكلها الواضح ومعناها الظاهرى ٠ وأصبح الرمز يعتبر مفتاحا لفهم الحقائق الالهية ، وبناء على ذلك أصبح فى ظروف معينة مفتاحا لاظهار القـوى الخـارقة ٠ وكان من الجـائز أن يحمـل أى رمز روحانى معان لا حصر لها فى وقت واحد ، فحيث اسـتخدم فى ديانات مختلفة ، صار من الممكن أن يشير الى ما لا يعد ولا يحصى من الآلهة ، وأنصاف الآلهة ، والأرواح الأقل أهمية ٠ وفى الديانات المركبة الكبرى

كالهندوكية وبوذية ماهايانا تدفقت أعداد هائلة من الرموز والمعانى معاً فى الرمز الدينى للآلهة الكبرى ، وصورها المتجسدة ، وأزواجها أو زوجاتها ، وعرباتها ، وصفاتها ؛ والأرواح التى تخدمها ، وأعمالهـا الكونية ، وقدراتها .

ومن أمثلة ذلك ، التمثال المنحوت للاله الهندوكى الراقص سيفا ناتاراجا Siva Nataraja ، الذى يمثل رقصه ما للكون من طاقة وحركة منتظمة ، وترمز ناره الى قوته المدمرة ، كما ترمز قدمه التى يضغط بها على القزم المنبطح الى انتصاره على أحد الشياطين . ولقد جرت العادة أن تمثل فى التمثال الراقص خصلات الشعر المجدولة لأحد أصحاب مذهب اليوجا ، واكليل من نبات القثاء الهندى ، وجمجمة براهما ، وتعابين الكوبرا ، وصورة جانجا (النهر الذى يضيع فى شعر سيفا) ومختلف أنواع الأقراط التى يتحلى بها الذكور والاناث . وتدل هذه الأشياء مجتمعة على نشاطات سيفا الخمسة : الخلق أو التطور ، الوقاية والعون ، الاهلاك ، التجسيد الموهوم ، الانطلاق أو الخلاص . أما وهى على حدة فانها ترمز الى نشاطات الآلهة براهما ، فشنو ؛ رودرا ، ماهسفارا ساداسيفا * وكل هذه الصور والمعانى ، الى جانب آلاف أخرى مثل تلك التى تمثل الاله كرشنا وهو ينفخ فى مزماره ، كرشنا وراعيات البقر ، وما شابه ذلك ، توجد بكثرة فى الفن البصرى الهندى ، وفى الشعر ، والرقص ؛ والدراما . كما أن الأساليب المحكمة المتقنة التى تستخدمها مدارس اليوجا المختلفة مليئة أيضا بأسماء رمزية لمختلف أجزاء الجسم ، والوظائف الجسمية والنفسية ، والحالات العقلية .

وفيما يختص باللاهوت المسيحى فان سانت أوغسطين هو الذى وضع الفكرة الأساسية للرمزية العالمية فى كتابه «On Christian Doctrine» وبخاصة لكى يكون هذا الكتاب عونا على تفسير صور الانجيل وأحداثه

(*) ص ٥٦ من كتاب The Dance of Siva (نيويورك ١٩٢٤) تأليف أناندا كوماراسوامى .

وشخصياته ، كما كان مرشدا للفنانين فى الأدب والفنون البصرية خلال العصور الوسطى ، وحتى العصور الحديثة الى حد ما • وبالاضافة الى الرمزية المستقرة التى توجد فى النظام الدينى الصحيح ، قد تزدهر أنواع كثيرة أخرى فى نفس الثقافة بطريقة سرية الى حد ما • وعلى هذا النحو بقيت فى اسرائيل آثار العبادات القديمة القائمة على السحر ، ووجود الأرواح ، وتعدد الآلهة فترة طويلة بعد أن حظرها الكتاب المقدس وتطهر منها رسميا • وفى أوربا المسيحية بقيت آثار العبادات الوثنية القديمة كما فى الاحتفال بليلة عيد القديس الانجليزى والبورجا* وكذلك دام تقديس الشيطان وأداء القداس الممسوخ Black Mass الى جانب الخرافات المحلية عن الجنيات ، والحوريات ، والأرواح الأنثوية التى تولول منذرة بموت أحد أفراد الأسرة ، والأشباح الخبيثة ، والجنيات التى ترشد الى مكان الكنوز وما شابه ذلك ، كل منها له مجموعة رموزه السحرية أو الروحانية • أما القبالية** ، والكيمياء القديمة والتنجيم وما يتصل بها من تقاليد غامضة ، الى جانب بعض أجزاء من العلوم ، فقد تحدرت من العالم القديم على أيدى علماء اليهود والعرب ، واجتذبت أتباعا كثيرين من المسيحيين فى عصر النهضة ، رغم تعاليم هؤلاء العلماء غير التقليدية • وكان لكل من هذه التعاليم مجموعة ضخمة من الرموز ، بعضها سرى يحتفظ به لمن يراد اطلاعهم على أسرارها • ونذكر من بين هؤلاء العلماء الذين مزجوا اللاهوت المسيحى بأفكار مأخوذة من هذه المصادر الغريبة عنهم***، بيكودللا ميراندولا، باراسلسوس ، جاكوب بويم ؛ روبرت فلد •

(*) Walpurgisnacht ليلة اليوم الاول من شهر مايو • وكان يقال ان الساحرات يخرجن فيها راكبات الى لقاء • ويوافق هذا اليوم عيد القديس الانجليزى والبورجا •
(الترجمة)

(**) مذهب صوفى يهودى يؤمن اصحابه بالخلق عن طريق الانبثاق .
(الترجمة)

(***) قارن مؤلف Witchcraft, Magic and Alchemy : G. De Givry (ترجمة انجليزية لندن ١٩٣١) ص ٢٠٨ - ويشمل هذا الكتاب كثيرا من التصويرات =

وهناك أيضا اتجاهات عكسية داخل أيديولوجية الرمزية الروحانية. ففي مرحلة معينة من كل من الديانات الكبرى حاول الحكماء والعلماء ادخال بعض النظام في تصويرها الديني ، وفي معتقداتها وطرائقها المعمول بها . وفي نطاق لاهوت واحد منظم كذلك الذي وضعه سانت أغسطين نجد أن مدى المعاني التي يحملها رمز معين ليس بالمدى الذي لا نهاية له ، لأنه محدود بسياق الكتاب المقدس والتفسير الرسمي الذي وضعته الكنيسة له . غير أن جماع التصويرات الدينية التقليدية في ديانات العالم انما تعرض مجموعة متشابكة من الرموز والمعاني يحار لها العقل ويحاول العلماء الحديثون عبثا أن يجدوا لها تفسيرا جامعا مانعا * .

وجرى العرف على أن يحاول كل من هؤلاء العلماء أن يقصر جهوده على التصوير الديني في ديانة واحدة أو في مذهب واحد . غير أن كثيرا من العلماء قد علقوا على تكرار رموز معينة في مختلف الديانات وفي أجزاء مختلفة من العالم ، كرمز « شجرة الحياة » في الفن الديني البوذي ، والهندوكي ، والاسكنديناوي ، والمايوي . ويعرضون بذلك ما يبدو أنه همزات وصل بين الديانات ، ودليل على أصولها المشتركة ، على حد اعتقاد بعض التطوريين . وليست أنواع من الرمز فقط هي التي تتكرر في مختلف الثقافات بل تتكرر المعاني أيضا . ويتناول كثير منها الحقائق الهامة المشتركة للحياة الانسانية ، كالمولد ، والجنس ، والانجاب ، والحرب ؛ والموت ؛ والصيد ؛ والمحاصيل ؛ وقطعان الماشية ، والمطر ، وأشعة الشمس ، وكذا التفسيرات الأسطورية لكل هذه الأشياء على أساس شخصيات خارقة . ومن شأن تكرار مثل هذه الأفكار أن يحصر عدد

= المأخوذة من مؤلفات روبرت فلد . ١٩١٦ (Utriusque cosmi maioris et minoris historia)

(*) كما جاء في الكتب الآتية

(Cambridge, Mass., 1935) Elements of Buddhist Iconography
تأليف A. Coomaraswamy

Elements of Hindu Iconography (مدارس ١٩١٤ – ١٩١٦) تأليف T.A. Gopinatha

Iconographie de l'art chrétien (باريس ١٩٥٥) تأليف Louis Réau

المعانى داخل حدود محدودة ، ولكن هناك طرقا لا حصر لها لربط هذه المعانى بأسماء مختلف الآلهة والأرواح ، وبأعمالهم وخصائصهم •

وبدلا من أن يعتبر الروحانيون التباس الرموز خطأ فكريا أو مصدرا للخلط والارتباك ، ومن ثم يحاولون تصويبه ، فانهم يبجلونه كعلامة على وحدة الكون الداخلية الغامضة وذلك على أساس أن هذا اللبس يبين تلك الصلة البعيدة المدى بين الرموز التى وضعها الاله فى كل مكان كأدلة على الحقيقة الخارقة ، والأخلاق ، والخلاص • ويتباين هذا مع اتجاه العلم والعقلانية ، ذلك الاتجاه الذى يرى أن المثل الأعلى المنطقى هو أن يبلغ المعنى ذروة الدقة • ففى علم الرياضة ، وبقدر الطاقة البشرية ، فان كل مفهوم مثل «ثلاثة» أو «مثلث» ، وكل علامة «كزائد» أو «ناقص» ينبغى أن يكون له ولها معنى واحد فقط • وهذا الضرب من التفكير ينحو الى البساطة والاقتصاد على حين تشجع الرمزية الروحانية على تكاثر الصور والمعانى تكاثرا لا حدود له ، فتضحى بوضوح التعريف فى سبيل وفرة المعانى الذهنية الرمزية • ولقد وجد فى بلاد اليونان القديمة النوع الروحانى والنوع العقلانى من الفن ، ويتمثل الأول فى الأسرار الأورفية والأسرار الألبوذية ، ويتمثل الثانى فى معبد البارثينون•

ولقد قامت الرمزية الدينية القديمة الى حد ما على أساس تشابهات حقيقية وصلات سببية فى الطبيعة كما يؤكدها العلم الحديث • وهذه التشابهات والصلات قائمة بين الربيع فى بلدان المناخ المعتدل ، وبين زراعة النباتات ، وتناسل الحيوانات ، وقائمة أيضا بين أشعة الشمس ، والمطر ، والمحصول الجيد • وكذلك شملت الرمزية القديمة أوليات التصنيفات السليمة للظواهر الى أنماط وعوالم ، وفصائل وأنواع ، كما هو الحال فى المملكة الحيوانية ، والنباتية ، والمعادن وفى العناصر الأربعة الأرض والهواء والنار والماء • وتطورت هذه التصنيفات تدريجيا نحو التصنيف العلمى كما هو الحال فى تصنيف الأشكال الهندسية ، والمقولات

الفلسفية التى وضعها أرسطو • وكثيرا ما أفلحت الأساليب السحرية للتحكم فى الطبيعة عن طريق فعال شعائرية رمزية ، كما فى الصيد ، والزراعة ، والطب بحيث أبقت على بعض الثقة فيها • غير أنها امتزجت بالخيالات الشعرية ، وبالأساطير والقصص الخرافية ، وبالعقائد التى لا سند لها ، وبالتشابهات الغامضة التى يصعب ادراكها ، كذلك التشابه بين الطريق اللبنى (المجرة) وبين لبن الأم • وأمكن ربط هذه التشبيهات لتكون رموزا لالهتى السماء المصريتين نوت وحتحور اللتين كان يرمز اليهما بقرون البقرة والقمر • وشبهت أوجه القمر تشبيها غامضا بمراحل دورة المرأة الشهرية ، ومن ثم اقترنت بالعفة والالهات القمرية من حتحور الى ديانا • ولقد بلغ من ميوعة هذه الصلات أن الصورة الواحدة كان يمكن أن تمثل أفكارا مضادة • فالآلهة ديانا كانت من سلالة الهات القمر وأمهات الأرض الأقدم منها ، وكانت ترمز حينا الى العفة ، وحينا آخر الى الخصوبة والانجاب •

وثمة مثل منسق منتظم نسبيا لتعدد المعانى ، وهو الرمزية الرباعية الواردة فى « الكوميديا الألهية » التى كتبها دانتى ، تلك الرمزية التى يقال ان كل صورة كبرى فيها لها أربعة معان من أنواع مختلفة : المعنى اللفظى ، والمعنى الرمزى ، والمعنى المجازى ، والمعنى الصوفى • وهذا نفسه كان يعتبر رمزا للطريقة التى أدى بها السيد المسيح رسالته عن طريق جسده الأرضى ، وجسده الروحانى ، وجسده المقدس ، وجسده الممجد* • ورغم أن الرمزية الرباعية التى استخدمها دانتى فى شعره

(*) مؤلف : H.F. Dunbar

Symbolism in Medieval Thought and its consummation in the Divine Comedy (New Haven, Com., 1929) ص ٢٦٣ وما يليها

« لا يقتصر الامر على أن الرمز الواحد يستخدم بمعان كثيرة بل ان ملاءمته للتعبير عن أية حقيقة مفروضة هى ملاءمة متنوعة .. فالعذراء هى الشمس لا عن طريق اتحادها مع الشمس الالهية فحسب ، بل لأن سناءها يفوق سناء كل القديسين الآخرين ، شأن الشمس مع النجوم . ولانها تضىء العالم .. ولأن حبها للبشر يشبه حرارة الشمس ، ولانها طردت أشباح الوثنية ، وهكذا .. والمسيح باعتباره الكلمة ولانه نهاية سلسلة لا نهاية لها من الرموز يؤدى وظيفته حقيقة أمام عيون الانسان فى جسده الأرضى ، =

تبدو اليوم رمزية متعددة ، الا أنها بسيطة اذا قورنت بالرمزية البوذية والهندوكية المتسمة بالثراء فى استعاراتها • و لاشك أن قصر كل رمز على أربعة أنواع من المعانى تحت هذه الأبواب الرئيسية أظهر اتجاها غربيا حديثا نحو الوضوح والنظام المنطقى ، وقد استغرق تطور هذا النظام قرونا ، من كلمنت وأوريجن الى علماء اللاهوت والفلسفة فى العصر الوسيط •

وعلى مستوى أكثر بدائية ، اقترن التباس الرموز والمفاهيم بشىء من عدم الاهتمام النسبى بالتفكير المنطقى ، فلم يكن هناك اقبال على قوانين الاستنباط الصحيح كتلك التى وضعها أرسطو وعلماء المنطق • وكان من الممكن أن يعتنق المرء معتقدات متناقضة فى وقت واحد ، يبرر هذه الحقيقة اذا دعت الضرورة ، بأن كل المعرفة المفترض وجودها شىء نسبى وتتسم بطابع خادع • وكان الروحانيون من أمثال ترتوليان قليلى الثقة بالدليل الحسى أو التدليل المنطقى • وكما يقال باللاتينية : « اننى أومن بغير المعقول لأنى واثق من أنه شىء مستحيل » • وفى الفكر المسيحى القديم ، كما فى الشرق الأقصى امتزجت عناصر التدليل العقلانى بالخيالات الشاعرية والرؤيات المذهلة •

وتعتبر الرمزية الصوفية القديمة وما اقترن بها من استنباط غير منطقى رمزية متعددة أكثر منها رمزية معقدة أو شديدة التطور ، وفى الحق أن رمزية دانتى أقل تعددا ولكنها أكثر تعقيدا لأنها أكثر تحديدا وأعظم تنظيما من الناحية المنطقية • وفى القرن الثالث عشر كانت الرمزية فى طريقها الى العقلانية الحديثة • ولم يشمل تطور التفكير الرمزى هذا التزايد فى وضوح التحديد والاستنباط فحسب بل شمل كذلك التفريق

= ويؤديها تمثيلا للانسانية فى جسده الروحانى عن طريق الامبراطورية والكنيسة ،ويؤديها مجازا فى جسده المقدس الذى تمنح النعمة بواسطته الى كل نفس . كل هذه الاشياء يشملها جسده الممجد الذى أعمى بصر دانتى فترة من الوقت عندما رآه .

بين التفكير المنطقى المتمثل فى العلم والفلسفة ، وبين التفكير الفنى الذى قد يسيطر عليه الخيال الى الأبد دون أن يكبح جماحه شيء • ولقد كانت اللامبالاة بالمنطق فى العصر السابق للعلم شيئا له مزاياه ، فسمحت للعقل الشرقى بأن يتقبل عدة عقائد دينية دون أن يعبأ بما بينها من تنافر ظاهر • أما التراث العبرى ، فانه على النقيض من ذلك غرس احتراما حريصا لحرفية الشريعة الموسوية ، كما أن التراث اليونانى شجع بعض الاحترام للبيانات المحددة •

ولقد بلغ التصوير الرمزى الدينى Conography المعقد أوجه فى الفن المسيحى الوسيط ، على حد تفسير المؤرخين من أمثال اميل مال وريو • ولكن ما أن حل مستهل القرن الرابع عشر حتى كان الفيلسوف الانجليزى أوكام Occam يقوض بنقده الحاد تلك الأسس العقلية التى قام عليها ذلك التصوير • ولقد عبر أوكام عن تزايد نفور الفلاسفة والعلماء من تعدد الأفكار الذى لا لزوم له ، وهو يقول « من العبث أن يفعل الانسان بالأكثر ما يستطيع فعله بالأقل » • (ويقول برتراند رسل « ان هذا يعتبر من أكثر المبادىء نفعا فى التحليل المنطقى ») • ولقد بقى الكثير من الرمزية المسيحية فى فن عصر النهضة جنبا الى جنب مع الطبيعة النامية ، بل لقد اتسم ذلك الفن بالتعقيد بعض الشيء ، كما فى الرسوم الجصية التى رسمها ميكلانجلو فى كنيسة سستين بالفاتيكان ، نتيجة لتسرب المزيد من خيال اليونان والرومان ، واتجه الرسامون الى كتب الشاعر الرومانى أوفيد Ovid المسماة Metamorphoses وغيرها من المصادر الكلاسيكية ينقبون فيها عن صور يستعملونها كرموز فى الرسم ، وبخاصة رسم المواضيع الكلاسيكية • غير أن وفرة الصور الرمزية تناقصت تدريجيا بوجه عام فى عصر النهضة الى جانب تناقص الزخرف القوطى فى الكنائس ، وذوت فى بطء بعد مجلس ترنت The Council of Trent ولم تلق الا اهتماما قليلا نسبيا من جانب بوسان ، وروبنز ، وفلازكوز ورمبرانت • ولقد ظهرت فى القرن السابع

عشر مؤلفات متخلفة قليلة عن الرمزية الروحانية ، مثل رسالة روبرت فلد Robert Fludd العجيبة عن القبالية ، والتنجيم والسيمياء ، غير أن طريقة الفكر القديمة لم تستطع أن تزدهر فى جو دائرة المعارف الفرنسية المجافى لها • ولكنها ظلت قوية فى الشرق الأقصى حتى مجىء الأفكار الغربية ، ولا تزال قائمة هناك فى الفن والفكر التقليدى •

ولقد كان تشذيب الرمزية الصوفية من الفن الغربى فى القرن السابع عشر تبسيطا عنيفا للصور والمعانى • ومع ذلك فان هذه النزعة الانحلالية كانت أقل وزنا فى الثقافة الغربية ككل من انطلاقة الفكر العلمى التى كانت هى حافزا عليها • وفى هذا المجال كان لا بد أن ترتبط الصور والمعانى ارتباطا أكثر على أساس العلاقة المنطقية أو الصلات السببية التى يمكن اثباتها كما هو شأن العلوم الرياضية والتجريبية • فالمثلث المرسوم أو المصور هو مثل ملموس لمفهوم « المثلث » • والمثلث المتساوى الساقين هو نوع من فصيلة « المثلث » • والتفاحة التى تسقط تمثل قانون الجاذبية ، وعلى هذا الأساس يمكن التنبؤ بمسلكها واثباته• وفى الفن حلت خطوط جديدة من التطور محل الرمزية الصوفية ، وكانت تلك الخطوط بسيطة فى أول الأمر ، غير أن امكانيات نموها كانت لا نهاية لها • ويعتبر المنظر الخلوى الطبيعى المشتمل على أشكال الاشخاص واحدا من هذه الخطوط ، وهو يعبر عن الاهتمام الجدير بالملاحظة الحسية الدقيقة للطبيعة تحت ظروف متغيرة •

٥ ـ اتجاهات نحو التبسيط ذروات التعقيد فى فن مختلف العصور ما الذى يسبب الاتجاه نحو التبسيط ؟

يوجد فى العالم الحديث الى جانب أمثلة التعقيد كثير من أنماط الفن البسيطة كما توجد اتجاهات نحو المزيد من التبسيط ، وعلى كل مستوى من التطور يمكن العثور على أمثلة من الفن ، من المتناهى فى بساطته الى

المتناهى فى تعقيده • فقرع جرس كنيسة واحد يقف على الطرف النقيض من السمفونية ، وفى حوانيتنا توجد للنساء مشابك الصـــدر الملونة الخالية من الزخرف ، مطلية طلاء رقيقا أو مطلية بالميناء ، كما توجد قطع بسيطة للزينة مطلية تمثل أشكال الحيوانات أشـبه بتلك القطع المصرية المصنوعة من الخـزف • وبعض المنحوتات التى نحتها كنســتانتان برانكورى (مثل « طائر فى الفضاء » ، ١٩١٩) قد تحولت الى أشـكال هندسـية بسيطة بيضاوية أو اسطوانية • والرسم المجـرد الذى رسـمه كازيمير ماليفتش (١٩١٨) وسماه « الأبيض فوق الأبيض » يتكون من مستطيلين لون الواحد منهما أبيض قليل الاختلاف عن بياض لون الآخر ، وموضوع فوق الآخر وضعا منحرفا • وبعض الرسوم الحديثة التى رسمها بير سولاج لا تحتوى الا على قليل من الشرائط العريضة السوداء فوق شرائط عريضة بيضاء • (مثل لوحة « الرسم » ، ١٩٥٣ ، فى متحف ســولومون د• جنجهيم ، نيويورك) •

ان تعاقب التغيرات فى الزى الرســمى للرجال والنســاء من بلاط لويس الرابع عشر الى الوقت الحـاضر يعتبر تعاقبـا يتجـه الى التبســيط الشـــديد • فلقـد انتهت الأطواق المكشكشـة والجونلات الضخمـة ، والمخرمات ، والريش ، والنسيج الثقيل المشجر والمطرز • وأصبحت الحلة العادية التى يرتديها الرجل الآن خالية من الزخرف والألوان نسـبيا ، كمـا أصبحت ثياب المرأة بسيطة ووظيفيـة نهـارا ، وحتى فى مناسـبات الاحتفالات أصبحت أقل زخـرفة بكثير منها فى عصر الباروك • وهناك ما يشبه هذه الأمثلة فى كل فرع من فروع الفن •

ولا تنحو التعاقبات الأسلوبية دائما نحـو التعقيد بصـورة كاملة أو حتى بصورة رئيسية • وقد تبدو كذلك اذا قصدنا قصرها على تلك الأمثلة التى توضح أحسن توضيح نمو أسـلوب معين ، واذا لاحظنا فقط جانبها الايجابى البناء • غير أن هذه التعاقبات عادة تتضمن بعض التضحية بسمات

مأخوذة من أسلوب سابق • وقد يستمر بقاء هذه السمات فى الأمثلة الأولى من التعاقب الجديد ، فيجعلها معقدة بوجه عام كالتعاقبـــات التى تليها ، بل أكثر تعقيدا • وعلى هذا النحو فان الأسلوب البوليفونى المعقد تضاءل فى موسيقى القرن الثـامن عشر ليفسح المجـال للتطور الهوموفونى فى شكل السوناتا متمثلا فىموسيقى تلاميذ باخ ـ هايدن ، وموتسارت، وبوتشرينى• ولا شك أن الموسيقى الحديثة فى مجمـوعها أكثر تعقيـدا من الموسـيقى القديمة ، ويكفى أن يتمثل ذلك التعقيد فى تطور الهارمونية الحديثـة من حيث علاقات الأنغام وتدرجاتها • ولقـد تضمن هذا احكاما كبيرا للمقـام أو العلاقات المقامية داخل اثنين أو ثلاثة من (الدواوين المقامية) ، الماجور والملودى والمينور الهارمونى • ولكن الى جانب هذا التطور كانت هنـاك تضحية بالدواوين المقامية الأخرى التى كانت سـائدة فى العصرين القديم والوسيط ، والتى (كما نعرف من أرستو كسـيناس وأوجستين) كانت عظيمة التطور من حيث علاقات الطبقة والتعبير العاطفى (*) •

ويبدو تطور الشكل التصويرى فى الرسـم الايطالى ، من تشيمابيو Cimabue الى تنتـورتو وفيرونيزى ، فى تزايد مسـتمر من حيث التعقيد ، اذا نظر الانسان الى انجازه الايجـابى فحسب : المنظر الواقعى الواحد فى الحيز العميق الذى ترتب فيه أشياء مجسمة كثيرة • غير أن هذا ليس كل شىء ، فبعض الرسوم وصور الموازيك التى رسمها وفق الأسلوب البيزنطى فنانون سابقون لتشيمابيو كانت معقدة من نواحيها الخاصـة .كما كانت رسوم تنتورتو معقدة من نواحى أخرى خاصة بها • وتعتبر الرسوم الجصية التى رسمها جوتو فى مدينة أسيسى Assisé أبسط من سابقاتها المرسـومة على الطراز البيزنطى ، واختفت بالتدريج الهالات المذهبـة ، والخلفيات المستوية ، والخطوط الحادة ، والأشكال المرسومة وفق أساليب معينة ، وغيرها من السمات البيزنطية • ولا شك أن تطور أحد الأساليب

(*) قارن مؤلف Casella سابق الذكر ص ٢٢ •

يتضمن فى أغلب الأحوال زوال أسلوب آخر ، وقد تكون النتيجة النهائية تبسيطا خالصا (*) .

ولقد تعرض الرسم الغربى خلال القرون الثلاثة الماضية لسلسلة من التبسيطات العنيفة عن طريق استبعاد أو انقاص عناصر كانت من قبل موضع التركيز والتأكيد ، واتخذ هذا الاتجاه نقطة بدائية من أسلوب عصر النهضة المتأخر ، والأسلوب المتكلف ، وأسلوب الباروك ، وكانت هذه الأساليب تشمل بعض عناصر متبقية من مركب كان يتألف فى العصر الوسيط من الرمزية المسيحية المستخدمة فى التعليم الخلقى ، والدينى ، وغيره ، بالاضافة الى مذهب الطبيعية الجديد . وما أن انصرم القرن السابع عشر حتى كان قادة الأسلوب فى واقع الأمر قد تخلوا فى عملهم الفنى عن العناصر والوظائف التى اتسم بها العصر الوسيط ، وبدلا من ذلك كان هناك تطور كبير فى المنظر ذى الأبعاد الثلاثة فى الفضاء الخيالى على الأرض، وامتزج المنظر والتحليل والتلوين الواقعى بسمات الكلاسيكية المحدثة الخاصة بالتكوين ، ومادة الموضوع والاستهواء الحسى ، واتجه الأسلوب الهولاندى فى رسم عامة الشعب الى استبعاد التمثيلات المثالية للعراقة والألوهية ، وتلا ذلك استبعاد المنظر الطبيعى الفخم الشبيه بحديقة كبيرة فسيحة لتحل مكانه مناظر الحياة العادية . وخلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر نقص بالتدريج فى الانطباعية وما بعد الانطباعية ما كان هنالك من تركيز على المادة المصورة (القصص ، والشخصيات النبيلة أو الجذابة ، والمواقف الدرامية) . وتحول التركيز الى ما هو بصرى أكثر ، ولكن ظهر اهتمام جديد بالتصميم الموضوعى ، وكثيرا ما كان هذا معقدا فى تشويهاته غير المطلقة للتشريح ، والمنظر والتلوين السطحى . أما الرسم

(*) يلاحظ ارنولد هوزر انه اذا بدأ الانسان بجيوتو فان « مجرى الأحداث يتجه الى التعقيد » ، ولكن ابتداء من طبيعية القرن الخامس عشر « فان الاتجاه واضح نحو التبسيط والوضوح والرصانة » . وفى العصر الكارولنجى كان هناك اتجاه أكثر تعقيدا وتصويرا ، وأكثر قربا الى أسلوب الباروك ، وكان هذا الاتجاه سابقا لاتجاه كلاسيكى عتيق عنيف . The Philosophy of Art History ص ١٣٠ ، ص ٢٥٥ .

المجرد واللاموضوعي فى القرن العشرين ، وهو الذى قام أساسا على يد كاندنسكى ، فقد استبعد كل تمثيل لمادة الموضوع • ومع أن هذا النوع من الرسم أبقى على بعض الاهتمام بالتصميم والعلاقات الموضوعية المحددة، كما يبدو فى رسوم كاندنسكى ، وجوركى ، وميرو ، وموندريان ، الا أن هذا الاهتمام تضاءل أيضا فى السنوات الأخيرة •

ومع ذلك فاذا رجعنا الى سلسلة الاستبعادات برزت أمامنا حقيقة هامة : وهى أن شيئا ايجابيا نشأ فى فن الرسم ليأخذ مكان ما استبعد • لقد ظهر خط جديد من النمو ، واستمرت العملية التطورية • وليس معنى استبعاد شيء ما من أحد الفنون لفترة ما استبعاده من الثقافة ككل • فالوظائف التعليمية التى كانت تؤديها الصور قبل عصر المدارس العامة وتعليم القراءة والكتابة لعامة الشعب أصبحت الآن من اختصاص وسائل أخرى ، وجاء التصوير الفوتوغرافى ليشبع الحاجة الى الواقعية البصرية• وحتى فى الرسم فان العناصر التى نبذت لم تنبذ الا فى أعمال فنانين معاصرين ، ولكنها ظلت باقية فى الكتب والمتاحف ويمكن أن تبعث من جديد اذا اقتضى الأمر • ومن ثم فان أعنف الجوانب السلبية للتبسيط الفنى تعتبر بصورة نسبية بسيطة ومؤقتة • وبوجه عام فان هذه الجوانب لا تعمل على هدم المنجزات الفنية أو غيرها من منجزات الثقافة ، ولا تعمل على قلب الاتجاه التطورى الرئيسى ، بل تعمل على تنويعه ، وتحريره ، واثرائه ليحقق مزيدا من التطور •

ومن الجائز أن فجر الثقافة الانسانية شهد تقدمات تدريجية أو فجائية فى الفن والثقافة حيث لم يكن هناك الا النمو ، وحيث لم يكن هناك الكثير مما يمكن نبذه أو ازاحته الى مكان ثانوى لكى يحل مكانه شيء جديد • غير أن مثل هذا الوضع يصبح يوما بعد يوم بعيد الاحتمال عندما تنمو الثقافة ، اذ يكون هناك دائما شيء من القديم يمكن طرحه جانبا ، أو هدمه ، أو وضعه فى مقام ثانوى فترة من الوقت • فعندما استقر انسان العصر الحجرى القديم فى القرى وعاش حياة لا تجوال فيها ، اضطر الى

التخلي عن عادات الصيد وحياة الترحال التي اكتسبها منذ زمن مغرق في القدم • والآن فان العرف موجود في كل مكان وكأنه يطغى على الأصالة ويكبتها ، ويبدو أن كل شيء قد جرت محاولته ، فما الذي يستطيع الفنان الناشيء أن يفعله أكثر من ذلك ؟ وفي الوقت الحاضر ليس هناك نمو ولا تطور في الفن دون أن يلازمه انحلال وتفكك ، وهذا الانحلال ضروري كضرورة هدم واستبعاد الأنسجة القديمة في الحياة الجسمية • والفن كله انتقاء وتركيز ، وانتقاء شيء انما يعني نبذ شيء آخر • ومع ذلك فان هذه العملية في الفن تختلف عن مثيلتها في الجسم الانساني : ذلك أن ما ننبذه اليوم قد نشعر بفقدانه غدا ونسعى اليه ثانية ، ربما في شكل آخر •

وفي أية مرحلة من مراحل تطور احدى الثقافات، فان بعض مكونات هذه الثقافة تتطور ، بينما تتضاءل بعض المكونات الأخرى ، وقد تكون النتيجة النهائية طالحة وقد لا تكون كذلك • وعلى النقيض من ذلك فان الناس قد يكافحون لتحرير أنفسهم من نظام لم تعد له فائدة وأصبح عبئا عليهم • ومن ثم فان نظام النسب والزواج في المرحلة القبلية ، ونظام الملكية الكبيرة في حيازة الأرض وفلاحتها في مرحلة الاقطاع كان لا بد من التخلي عنهما لمصلحة أنظمة أكثر بساطة ومرونة •

ويلاحظ رالف لينتون أن كل مجتمع له مصالح غالبة تجعله يتجه الى احكام مسلكه حيالها (*) ، وهذا ، على حد قوله ، من شأنه أن يحدث تضخما في مجالات معينة كما تضخمت التكنولوجيا المادية في ثقافتنا على حساب الابتكار الاجتماعي• فهنود الجنوب الغربي طوروا طقوس شعائرهم الى درجة أنهم استنفدوا فيها أغلب الوقت الذي لم يكن مستخدما في الحصول على الطعام • وفي امكاننا أن نضيف الى هذا أن أنماطا معينة من الفن قد تتضخم الى درجة اضعاف النظام الاجتماعي كله أو على الأقل

(*) ص ٥٢ من كتاب The Tree of Culture

اضعاف قوة الطبقة الحاكمة • ولعل «قصة جنجى» The Tale of Genji * تبين هذه الظاهرة فى عصر فوجى وارا حيث تكون لدى طبقة النبلاء اليابانيين احساس جمالى رقيق وحب للجمال الزخرفى فى الطقوس والرياش الى درجة رفيعة • وفى الوقت عينه تدهورت المقدرة الرياضية والعسكرية والادارية • غير أن ما يجب أن يسمى « تضخما » أو تطورا زائدا انما يدخل فى نطاق التقييم ، والآراء مختلفة حول أفضل تناسب أو توازن بين عناصر التطور ــ سواء فى المجتمع أو فى عمل فنى • وتقتضى الفطنة أن تتحقق الضمانات الأساسية أولا ، ثم تجىء بعد ذلك أنواع الترف الجمالى ، غير أن الناس لا يقبلون تأجيل الترف من أجل تلك الضمانات • ففى المجالات التى تغلب عليها النواحى الجمالية والفكرية كان لزاما أن تبدأ الارتقاءات أولا فى عدد قليل منعزل نسبيا من الثقافات وأهل الطبقات المميزة ثم تنتشر منها الى غيرها • ولا توجد ثقافة تستطيع أن تتطور فى كل المجالات بسرعة واحدة كما أن الانسانية لا تستطيع أن تتطور فى كل الجماعات بنفس المعدل • ولعله كان من الضرورى أن يكون النمو غير متوازن ، على حساب الكثير من اللامساواة ، والعذاب، والصراع، ثم تعطى جماعات ؟ وطبقات ؟ ومكونات أخرى فرصة التقدم فى هوادة الى الأمام بينما تتوقف أو تتدهور تلك التى كانت فى مركز الزعامة سابقا • ويصدق الشىء نفسه على مختلف الفنون ومختلف أنماط الفن • وهناك عدد كبير ومطرد الزيادة من أنواع التقدم الممكنة فى أى وقت واحد ــ الفنون المتيسرة ، والأنماط الثابتة ، والأساليب ــ وتختار كل ثقافة من بين هذه الأنواع واحدا أو عددا قليلا لكى تطوره أكثر من تطويرها لبقية الأنواع ، فترة من الوقت •

(*) كتاب كتب حوالى سنة ١٠٠٤ بعد الميلاد ، وهو مكون من اربعة وخمسين مجلدا ، ويحكى قصة غراميات جنجى ، وهو من تأليف الكاتبة اليابانية موراساكى شكيبو التى تعتبر أعظم كتاب اليابان . وكان الهدف من كتابته اصلاح أحوال الحياة .
(الترجمة : عن كتاب Great Japan ص ٣٦٦)

وبما أن التطور على هذا النحو لا يسير بمعدل واحد ، ونظرا الى أن بعض المكونات كثيرا ما تعتورها حركات تعود بها الى الوراء نحو البساطة ، فلا بد للمرء أن يتوخى الحرص فى تعميمه عما يختص بالنزعة الغالبة • فاذا قارن الانسان بين كاتدرائية اميان وبين كنيسة حديثة فى مدينة صغيرة ، فانه يلاحظ ـ تبسيطا هائلا ، أو قل تطورا الى الوراء أو لا تطورا • واذا قارن بين ترتيلة جريجورية أو أغنية من أغانى التروبادور (الشعراء الغنائيون) وبين أوبرا فاجنر أو فردى ، فانه يرى تعقيدا هائلا•

وعندما ينبذ فى العصر الحديث أسلوب قديم معقد فغالبا ما تنقضى فترة من البساطة النسبية قبل أن يسير التطور الجديد شوطا طويلا• وقد حدث ذلك فى عمارة الفترة الأولى من عصر النهضة ، فى كنيسة Pazzi التى بناها المهندس المعمارى الايطالى برونللكسى اذا قورنت بما سبق ذلك من تعقيدات العصر القوطى وعصر الباروك الذى تلاه • وقد لا تستحب تطورات جديدة فترة من الوقت ، بل يكون هناك شعور بالراحة للتخلص من التعقيدات القديمة ، يشبه خروج الانسان الى الهواء الطلق • غير أن الدافع الى التطوير وفق الخط الجديد ، فى جو من العمل الخلاق ، يصبح شيئا لا يمكن مقاومته ، وتتملك الفنانين الناشئين الرغبة فى كشف امكانيات هذا الجديد ، وتنويع موضوعاته ، فاذا كان القليل صالحا ، فهل لا يكون الأكثر أفضل ؟ ثم يؤدى الحب المتزايد للترف الى التنميق والزخرفة مرة ثانية • ومن ثم فان التعقيد يطغى على التبسيط • وهذا قد يشكل ما يسمى « طور الباروك » فى ذلك التسلسل المعين •

ومع ذلك فلسنا ندعى أن المرحلة الوسطى أو المتأخرة من تسلسل ما هى بالضرورة أكثر تعقيدا من الأولى ، فتعاقب خطواتها ليس تطوريا بصورة جامدة ، بل قد ينثنى مع كل ريح ثقافى يهب داخل الفن المعنى وخارجه • فقد يجيء عفوا أحد العباقرة ، أو الفنانين ، أو الحكام ، أو المصلحين ـ الأخلاقيين ممن ينزعون الى البساطة والبعد عن التنميق ،

فيفرض أذواقه على عصر يميل الى الزخرفة المترفة • وقد تجيء موجة من التقشف الأخلاقي ، أو من العقلانية العلمية أو من الفعالية العملية ، فتحد من نمو أسلوب دافق مترف •

وحيثما تتنافس الأساليب وتمتزج ، فمن الصعب غالبا أن نفصل بدء التسلسل ووسطه ونهايته عن الأساليب الأخرى التى اقترن بها • فقد يوجد بدؤه كسمة صغرى من التنافر فى أسلوب سابق شديد التعقيد ، مثل الأشكال المستديرة بعض الشيء فى صورة سيدة من رسم تشيمابيو ، وهى التى تعتبر فيما عدا ذلك بيزنطية فى أساسها • ولا ينفصل هذا البدء عن السياق القديم الا تدريجيا ، ثم يبلغ هدفه وطابعه الخاص شيئا فشيئا ، ويحقق نموه المستقل • وقد تكون نهاية هذا النمو من بعض النواحى أبسط من بدئه ، ولا يكون تطوريا الا فى زيادة تحديده ، أى فى اقتصاده الصادق لما يعبر عنه •

فاذا استعرضنا المجرى الرئيسى للنحت اليونانى ابتداء من الكرانيش التى كانت سائدة فى جزيرة ايجينا اليونانية القديمة الى النحات اليونانى براكسيتيلس ، فاننا نلاحظ أنه بوجه عام ، وان لم يكن بصورة ثابتة ، ينفصل عن المحيط المعمارى ، ويركز على نوع مستقل من الشكل ، وهو التمثال القائم على قاعدته دون أن يستند الى خلفية ، ويمكن تحريكه من مكان الى مكان ، ومشاهدته من مختلف الزوايا • والنحت ، بهذه الصورة، يتطور من بعض النواحى : وخاصة تلك السمات المتضمنة فى الواقعية البصرية وابراز المعالم الانسانية ، وفى تصوير الجسد الحى ، والوضع والتعبير المفعم بالحيوية والنشاط ، وفى تمثيل الأشخاص تمثيلا يضفى عليهم فردية مميزة • هذا هو تطور النحت اليونانى • غير أنه فى نفس الوقت يتجه الى التضحية بسمات كثيرة لا تتفق مع هذه النواحى أو تبدو كذلك : وهى الاشتراك فى تصميم معمارى معقد ، واتباع أسلوب الزوايا فى نحت الشكل الواحد مع التركيز على التصميم ، والتعبير عن المثل العليا المجردة

التى تسمو عن الانسان وتنفرد بها الآلهة . والتمثال الذى نحته براكسيتيلس لا يعتبر من كل النواحى أكثر تعقيدا من كرانيش جزيرة إيجينا ، ومن المؤكد أنه لا يعتبر كذلك كتصميم للخطوط ، والسطوح ، والكتل . ولكنه جزء مكمل للنمط اليونانى الثقافى المتأخر الأحدث ، الذى يعبر بدرجة أكبر عن الانسانية الطبيعية والذى كان أكثر تطورا فى نواحى كثيرة من النمط الدينى الساذج الذى سبقه . فالنمط الثقافى الهللينى كان يشمل ، على سبيل المثال ، معرفة أرسطو البيولوجية ، والبصيرة السيكولوجية التى اتصف بها سقراط ويوريبيدز .

أما من حيث التاريخ العام للفنون من العصر الحجرى القديم الى الوقت الحاضر ، فمما لا شك فيه أنه حدث تعقيد هائل . وثمة حقيقة واضحة وهى أنه لا توجد على حد علمنا أعمال فنية من انتاج عصور ماقبل التاريخ يمكن مقارنتها من حيث التعقيد بالكاتدرائية ، أو السيمفونية ، أو القصة الطويلة ، أو الفيلم الناطق الملون ، أو تصميم المدينة الحديثة. ومن الصعب علينا أن نتخيل أية أعمال فنية من هذا النوع على أساس ما نعرفه عن ثقافات ما قبل التاريخ والثقافات القبلية الحديثة . كما أننا لم نجد تعقيدا شديدا فى موهنجو دارو ، أو سومر ، أو مصر القديمة . وبعبارة أخرى كانت هناك عملية تطور فى الفن ، وأن هذه العملية تغلبت بوجه عام على الاتجاهات المضادة .

ولا يعنى هذا أن مثل هذا التعقيد كان ثابتا ومطردا ، بحيث يكون العمل الفنى القديم بالضرورة أبسط من عمل فنى جاء بعده . بل على النقيض من ذلك توجد أعمال فنية معقدة من عصور قديمة متحضرة ، وأعمال فنية بسيطة حديثة . كما أن ذروات التعقيد فى مختلف الفنون ، على قدر معرفتنا بها ، لم تحدث كلها فى الأزمنة الحديثة ، أو فى أى وقت واحد فى تاريخ المدنية ، بل نجدها مبعثرة دون نظام فى مختلف العصور والأماكن التى تحققت فيها ثقافة حضرية متقدمة الى حد كبير .

ولقد سبق أن ذكرنا شيئا عن المدن ومجمعات المبانى الكبيرة ومايتبعها من أرض فضاء ، كما هو شأن جامعة حديثة • وفى الحق أن قلة من المدن القديمة ، كانت آهلة بالسكان مثل مدننا ، أو معقدة مثلها من حيث المنافع العامة ، والطرق الواسعة ، وغير ذلك من المعالم النفعية • ولكن من الوجهة البصرية الجمالية لا يوجد فى المدينة الحديثة غالبا الا القليل من التصميم أو الوحدة ، وأقل من ذلك فى المناطق الأوسع • ومع أن مثل هذا التخطيط يوضع من الناحية النظرية ، الا أن هناك ما يعوقه من الناحية العملية ، ويتمثل هذا فى تقاليد سياسة عدم التدخل ومعارضة التخطيط الاجتماعى الواسع النطاق وخاصة فى أمريكا • فالمدن والمناطق قليلة السكان هناك تنمو فى أكثر الأحيان بطريقة تفتقر الى التنظيم ، والتخطيط، والتنسيق ومن ثم فانها لا تحقق الكثير من التعقيد من الناحية النفعية أو الجمالية • أما المدن القديمة فقد كان أغلبها صغيرا وبسيطا من حيث تصميمها الأساسى ، غير أن الوحدة البالغة كانت تفرض عليها بأمر الملك ومهندسيه المعماريين • فكانت الأحياء القديمة المزدحمة تهدم دون شفقة، ولم يدخر مال فى سبيل جعل القصر ، أو مجموعة مبانى القصر وحدائقه أعجوبة من أعاجيب العالم مثال ذلك الحدائق المعلقة التى أقيمت فى بابل من أجل مجد عاهل البلاد • كما أن بعض الجماعات الدينية جمعت ثروة طائلة وشادت لأنفسها صروحا محكمة متقنة ، كصروح مدينة لاسا فى بلاد التبت • ولقد تهدمت أغلب هذه المجمعات المعمارية العظيمة ، غير أننا نستطيع ، من أوصاف معاصريها ومن أطلالها الباقية ، أن نستعيد ، فى خيالنا على الأقل ، بناء الأمجاد الماضية التى ذخرت بها مدن الأقصر والكرنك ، وكنوسس ، وأتينا ، والاسكندرية ، وروما ؛ وبرسبولس ؛ وبيزنطة ، وتشتشن اتزا • أما فرساى فانها باقية •

ونوع الفن الذى نتحدث عنه هنا لم يكن بالضرورة مدينة كاملة مخططة ، لأن المدينة ككل ربما كانت بوجه عام مجموعة من الأحياء

الفقيرة والأخصاص ، وفى تلك الحالة لم يكن العمل الفنى سوى مدينة داخل مدينة ، مجموعة قصور أو حيا سكنيا للملك ، ونبلائه وزوجاتهم وخدمهم • ومثل ذلك « مدينة المانشو المحرمة » بقصرها الشتوى وقصرها الصيفى فى بكين وعلى مقربة منها، ومن الجائز أن الدهماء كانوا يتضورون جوعا أو يموتون بالطاعون حول أبواب زانادو، أما فى الداخل فقد أقيم قصر منيف للمتعة ليظل قائما حتى يقتحمه الغوغاء أو الأعداء الذين كانوا دائما يفعلون ذلك فى الوقت المناسب• ومن ثم فان أمجادا من هذا النوع كانت سريعة الزوال ، وكما قال كبلنج « مصير نينوى كمصير صور » • ولهذا السبب فمن الصعب أن نقيم وزنا لهذه الأمجاد فى تاريخ الفن ، فلقد تحطمت المبانى ، وضاعت كذلك أغلب محتوياتها : وهى تشكل فى حالات كثيرة متاحف فنية حقيقية ، بجدرانها الحافلة بالرسوم ، وتماثيلها ، وأقمشتها المزركشة ، وكتبها ومخطوطاتها ، ورياشها الفاخر ، وأوانيها الفضية والذهبية ، وبما فيها من السراميك ، والزجاج ، والمجوهرات ؛ وملابس البلاط ؛ والآلات الموسيقية والعربات وقوارب النزهة والدروع المزخرفة، والأسلحة • ولا شك أن ادراكنا أن كل هذه الأشياء كان لها وجود فيما مضى ينبغى أن يجعلنا حذرين من الادعاء بأن مستوى الفن الحالى أعلى تماما من مستوى ذلك الفن • ولكنها تدل على الأقل أن ثمة تطورا هائلا حدث حتى زمانها •

وفى العصور التى بلغ الترف والسلطان فيها حدا كبيرا واتسما بشدة التركيز اتخذت المهرجانات والقصور ؛ من حيث الحجم والتعقيد والفخامة ، طابعا ليس له مثيل فى الثقافات الديموقراطية الحديثة • ويصف التاريخ فى اسهاب الانشاءات باهظة التكاليف التى أمر باقامتها الامبراطور يانج فى القرن السابع • فقد كلف ثلاثة ملايين من الرجال بأن يحفروا قناة طولها ألف ميل ويبادروا الى غرس أشجار الصفصاف على ضفتيها • وعلى طول هذه القناة سارت خمسون سفينة مبنية على شكل تنين يسحبها الرجال، بما فى ذلك سفينة الامبراطور ذات الطوابق الأربعة التى بلغ طولها ألفين

من الأقدام • وقد احتوت هذه السفينة على غرفة للعرش تجلى فيها البذخ والاسراف ، وعلى قصر خاص صغير الحجم ومائة وعشرين مقصورة فاخرة مزخرفة بالذهب وحجر اليشم للحاشية الملكية • وكان آلاف الرجال فى الملابس الحريرية يسحبون السفن ، بينما كانت الفتيات الصغيرات يشددن حبالا زاهية الألوان وينثرن الزهور والعطور • وكذلك أقام الامبراطور يانج حدائق وقصورا ضخمة فيها بحيرات وجزر صناعية ، ومدينة متنقلة بقصورها على عجلات • وبعد ذلك العصر بفترة طويلة وردت فى قصص صينية مثل قصة تشن بنج ماى Chin Ping Mey (القرن السابع عشر) ، وقصة « حلم الغرفة الحمراء » (القرن الثامن عشر) أوصاف واضحة لما كان لدى الأسرات الثرية فى عهد الامبراطورية من قصور وحدائق ، وأثاث وملابس ، ولما كانت تقيمه من حفلات يتجلى فيها الترف والبذخ• ولقد وجدت مثل هذه القصور وأساليب الترف الخرافية فى الامبراطورية الرومانية والبيزنطية مع اختلاف فى أساليب الفن • كما كانت مهراجانات فينسيا ومهرجانات فرنسا فى عهد أسرة البوربون رائعة بطريقتها الخاصة وان كانت فى أغلب الأوقات أقل اسرافا •

ان معرفتنا بالتاريخ القديم للفن فى ثقافات كثيرة ناقصة الى درجة أن أسلوبا معقدا يبدو لنا أن تاريخه قديم قد يكون نتيجة تطور طويل • وهذا هو شأن بعض نواحى الفن الصينى • ومن حيث الرسم ، فان جورج راولى يقرر أن « التطور التدريجى من البساطة الى التعقيد يمكن مؤرخ الفن من تحديد تاريخ آثاره بدقة كبيرة » • وأن « الرسم الصينى تطور عن طريق عملية تغير حقيقية من سمات البساطة ، والانتظام والتماثل التى اتسمت بها عصور أقدم الى سمات التعقيد وعدم الانتظام والتنوع التى اتسمت بها الحضارات المتقدمة * » • ولا يمكن انكار أن هناك بعض الصدق فى هذا القول ، اذا قارن المرء بين ذلك القليل الذى لدينا من رسم

(*) Principles of Chinese Painting (Princeton, N.J.) ١٩٤٧

أسرة هان المالكة ، وبين رسم أسرة سونج فى ذروته وما تميز به من مجال الأبعاد الثلاثة ، وتنوع دقة التصميم والتمثيل ، وثراء المعنى الذى كان يوحى به • غير أن رسم أسرة هان لا يعتبر بحال من الأحوال فجا أو بدائيا ، فهو يتسم بالمهارة والحياة ، وبالدقة والاتزان فى نطاق حدوده التى لا شك أنها كانت أقل سعة • وعندما استعرض «هوجر كاهل» هذا الكتاب تشكك فى مبادىء التطور التى وردت فيه على أساس أن التصميم الصينى « يتسم بالتعقيد ، وعدم الانتظام ، والتنوع حين تتصل به لأول مرة (برونزيات أسرة شانج ين) * غير أن هناك فعلا أوانى فخارية صينية من العصر الحجرى الجديد مزخرفة بتصميمات هندسية بسيطة ، وأدوات مصنوعة فى عصر ما قبل التاريخ ، مما يدل ، هنا أيضا ، على أن التصميم المعقد لم ينشأ فجأة من عقل أحد عباقرة أسرة شانج •

وتعتبر الأوديسة مثلا آخر يحار له من يتوقع أن يكون الفن الحديث أكثر تطورا فى كل النواحى • ذلك أن هذه الملحمة لا يضارعها فى الأدب الذى تلاها الا القليل ، من حيث تعقيد الحركة والحبكة ، وقد وضح ر• ج• مولتون** R.G. Moulton أنها تنظم تعدد الشخصيات ، والدوافع والحوادث (التى جمع أغلبها من أساطير سابقة) فى تصميم راسخ متناسق • وبالاضافة الى ذلك فهى غنية بالموسيقى الكلامية والأخيلة الطارئة • ومع ذلك فان العلماء يقولون ان هذه الملحمة ربما كتبت حوالى سنة ٨٠٠ قبل الميلاد ، أى قبل الفترة الكلاسيكية من الأدب اليونانى بزمن طويل • ومن المؤكد أن المدنية الحضارية كانت قائمة فعلا فى منطقة البحر الأبيض لمدة ألفين أو أكثر من السنين ، وكان للأدب اذ ذاك خلفية طويلة من التقاليد المكتوبة والشفوية • وفور نشأة الدول المدن الثرية والمتمتعة بشىء من الأمن فى تلك البيئة الملائمة ، استطاع الفنانون الرواد أن يطوروا

(*) Magazine of Art • نوفمبر ١٩٤٧ ص ٢٩٢ •

(**) The Modern Study of Literature (شيكاغو ١٩١٥) ص ١٣٢ وما يليها

بعض الفنون وفق خطوط معينة الى ذروة من التعقيد قلما تجاوزها أحد أو قل لم يتجاوزها أحد على الاطلاق • ولا بد أن أجداد هؤلاء الفنانين كانوا قد طوروا فعلا التقنيات الضرورية كاللغة المكتوبة وعلم العروض والنظم ، بل ومفهوم الشكل المنظم والهدف منه (واقعيا ان لم يكن نظريا) ومفهوم الوحدة فى التنوع والتعدد • ولا بد أنهم وجدوا ، عن طريق التجريب الطويل ، أنه من الممكن تكوين المزيد والمزيد من الأشكال المعقدة فى بيئات ومواد معينة •

وبعد أن وصلوا فى هذا العمل الى حد معين أحجموا عن المضى الى ما هو أبعد منه • ولقد ضاع الكثير من مثل هذه التطورات ، وذهب فى زوايا النسيان ، ثم حدثت هذه التطورات ثانية فى جهات أخرى ، بعضها سار فى خطوط مماثلة ، واندمج البعض الآخر فى تقاليد متراكمة • وفضلت ثقافات مختلفة كما فضل فنانون مختلفون أن يبدأوا وفق خطوط جديدة بدلا من السير فى التطوير وفق أى خط واحد الى ما لا نهاية • ولكن رغم هذا « البدء من جديد » كان هناك اتجاه تدريجى الى صب التقاليد الفردية والمحلية فى تقاليد أكثر اتساعا ـ وطنية ، وجنسية ، ودينية ولغوية • ولقد كان من المستطاع ، مع توفر المعرفة والمهارة فى العصور الحديثة ، أن ننتج أعمالا فنية أشد تعقيدا بكثير من أى عمل فنى أنتج من قبل • غير أن الاتجاه الى التعقيد قاومته وأوقفته فى نقط مختلفة مجموعة عوامل مضادة سوف نتناولها عما قليل •

وقد لاحظنا أن الاتجاه الى التعقيد فى التطور العضوى كان كذلك شديد الاختلاف فى الأنواع والسلالات المختلفة • ويدل وجود حيوانات ونباتات فى كل درجة من درجات التعقيد فى الوقت الحاضر ، على أن ثمة اتجاها الى التعقيد دام الى مرحلة معينة فى كل خط وراثى • (بل ان الأميبا تعتبر معقدة اذا قورنت بالمادة غير الحية) • ثم توقف الاتجاه ، وظل النوع عند تلك المرحلة ، وتنوع دون كثير من الارتفاع أو الانخفاض

الخالص فى التعقيد ، أو نكص فى بعض الحالات الى مرحلة أبسط . ولقد بلغ الانسان وأجداده أعلى مستوى من هذه الناحية ، ولكن من الواضح أنهم توقفوا عن التطور من الناحية الجسمية ، فترة على الأقل ، مع ظهور الانسان منذ بضعة ملايين من السنين . وبدلا من ذلك اتخذوا أسلوب التطور العقلى والثقافى . وفى نطاق التطور الثقافى نفسه تطورت مختلف أنواع النشاط والانتاج على نحو غير متساو ، بعضها الى مراحل متناهية التعقيد دون أن تبدو عليها علامة التوقف ، ويسير البعض الآخر نحو مختلف مراحل التعقيد ويبقى هناك ، بينما ينكص البعض الى أشكال أبسط .

وعندما يلاحظ المرء هذه الاختلافات عبر التاريخ ، لا يسعه الا أن يتساءل عن سببها . ومن المؤكد أن الفنان الحديث لديه القدرة على تكوين أشكال أشد تعقيدا بكثير مما يكونه فعلا ، ويبدو من الناحية النظرية أن المنازل ، والصور والقصص والسمفونيات ، وغير ذلك من أنواع الفن يمكن أن تزداد تعقيدا باضافة مزيد ومزيد من الأجزاء ، وبتقسيم كل منها الى أجزاء أصغر ، بقدر ما تسمح به حدود المكان ، والزمان والمواد المتاحة . وفى مقدور الفنان أن يفعل ذلك لو أن الحافز على الخلق لديه كان متجها صوب التعقيد . ومن الطبيعى أن نتيجة ذلك سرعان ما تعتبر شيئا بشعا فظيعا . وقبل أن يصل الأمر الى هذا الحد من التطرف لا بد أن يثور الذوق الحديث معترضا على العمل الفنى « انه أضخم وأكثر اكتظاظا من اللازم ، انه كثير التفاصيل ومزخرف أكثر مما ينبغى ، انه ثقيل ومرهق ويتسم بالادعاء والتفاخر » ، وما يشبه ذلك من الاعتراضات. غير أن هناك مجموعة أخرى من صفات الازدراء التى ترمى بها أعمال فنية لا تبدو معقدة بقدر كاف : فيقال انها « عارية صارمة على نحو بالغ ، انها خاوية ، مملة ، تافهة ، مفتقرة الى التنوع » . وهكذا .

فما الذى يدور فى عقل الفنان ، أو الناقد ، أو نصير الفن ، فيشعره

أن قدرا معينا من التطور ليس بأكثر أو أقل مما ينبغى ، بل هو القدر المناسب تماما ؟ وما السبب فى أن الفن ، بعد أن أنجز نمطا معقدا الى درجة توحى بالرهبة والاحترام كالكاتدرائية التى نالت استحسانا واسعا كذروة فى التقدم الانسانى ، ما السبب فى أن الفن كثيرا ما ينصرف عنها ويحبذ شيئا أصغر وأبسط وأقل زخرفا ؟ ليس هناك سبب ما يدعونا الى الظن بأن مهندسى العمارة الحديثين لا يستطيعون بناء كاتدرائية معقدة مثل كاتدرائية اميان أو أكثر تعقيدا لو أنهم أرادوا ذلك • وبالمثل فان صناع الملابس الحديثين يستطيعون صنع حلة ملكية محكمة معقدة كتلك التى رسمها الرسام الاسبانى فلاسكويز فى صورة لابنة عاهل أسبانى (Infanta) فلماذا لا يرغبون فى ذلك ، ولماذا لا يطلب منهم الجمهور أن يفعلوا ذلك؟

ان الفنان عادة لا يفكر فى المشكلة على هذه الأسس ، وعلى اعتبار أنها اختيار بين تعقيد أكثر وبساطة أكثر بوجه عام ، بل من المحتمل أن اتجاهاته قد تأثرت بالأذواق والطرز المعاصرة قبل أن يشرع فى هذا العمل المعين بوقت طويل • ونتيجة لذلك فانه يشعر أن نوعا معينا وقدرا معينا من التطور هو المناسب تماما لهذا الشىء ، كما أن الذوق المعاصر يسمح للفنان بمدى معين من الاختيار الفردى والتنويع فيما يختص بهذا الأمر • ومن ثم فان الفنان يوفق بطريقة لا شعورية نوعا ما بين دوافعه الشخصية وبين اتجاهات الجماعة التى يعيش فيها • فاذا أنتج شيئا بعيدا عن هذا المدى المسموح به ، فانه يعرض نفسه لخطر تجاهل الناس لانتاجه أو ادانتهم له • وقد يفعل ذلك ويكسب استحسانهم فى النهاية اذا كان قويا أو محظوظا بصورة غير عادية ، واذا استهوى فى الجمهور رغبة مستترة كامنة يمكن أن تظهر فى المستقبل • ولقد حدث ذلك فى حالة فاجنر الذى أضفى على مقطوعاته تعقيدا تجاوز المعيار المعتاد ، وفى حالة كلى Klee وموندريان اللذين جعلا انتاجهما بسيطا الى درجة تجاوزت المعيار المألوف بكثير بالنسبة للوقت الذى عاشا فيه • غير أنه ليس تفسيرا أن

نسب هذا التوفيق الى ضغوط اجتماعية متغيرة لأن هذه أيضا تحتاج الى تفسير •

لقد استبعدنا الفكرة القائلة بأن التعقيد هو العملية الطبيعية السليمة الوحيدة ، وأن توقفه يدل بالضرورة على انحلال عام • ذلك أن انهيار أساليب معقدة ، والتقييد المتعمد للنمو فى أساليب أخرى هو ظاهرة واسعة الانتشار الى درجة لا تجعلها تحمل معنى الاضمحلال الاجتماعى أو الفردى •

ولا شك أن التعقيد هو البناء ، ويرجعه فرويد أساسا الى الايروس Eros أو الدافع البناء فى الانسان ، ولقد كان هذا الدافع هو وسيلة الانسان فى التكيف مع البيئة والطريقة التى اتبعها للبقاء • ونقيض هذا هو دافع الموت أو الدافع الهدام • غير أن التبسيط ليس بالضرورة هداما، بل انه يعمل كذلك على ضبط عملية البناء وجلاء هدفها ، وهو نزوع الى قصر البناء على ما يبدو شيئا مطلوبا ومناسبا ، والى التوقف اذا ما سار المرء شوطا بعيدا بقدر كاف ، كما يتوقف النمل عن البناء اذا ما بلغ كثيبه درجة مناسبة من الاتساع • وهو أيضا نزوع الى تشذيب الأجزاء الزائدة • والغريزة هى التى تدفع الحيوان الى التوقف فى وقت معين ، أما فى حالة الانسان فلا بد من البحث عن أسباب يقبلها قبولا واعيا • فالفنان يجد لذة فى البناء ، وفى مواصلة البناء مابقيت فيه قوة • ولكنه أيضا يستشعر سرورا فى الانتهاء من كل عمل معين ، وفى حصره داخل حدوده ، وفى تقليم الأجزاء التى لا حاجة به اليها • كما أن المشاهد يجد غبطة فى مواصلة الاستماع الى مايهوى أو رؤية ما يحب ، وهكذا ظلت شهر زاد تحكى قصة جديدة ليلة بعد أخرى ، غير أنه فى نهاية الأمر فان المرء ينتابه الضجر اذا ما استمر على نوع واحد من الاثارة ، فينشد وضع حد لهذا ـ فترة من الوقت على الأقل ـ ويتطلب شيئا آخر يستمتع به برهة

من الزمن • وهنا أيضا يجيء السؤال ، « لماذا يحدث الملل أو الاعراض عن البناء المتواصل عند هذه النقطة بالذات بالنسبة لذلك النوع من الفن ؟»

٦ ـ التخصص فى خطوط معينة من التطور ، الفنون الممتازة وأنواع الشكل، اتجاهها الى التعقيد

يحدث فى عالم الحيوان أن سلالات مختلفة تتميز بأساليب خاصة تتبعها من أجل التكيف والبقاء ، بعضها ينزع الى الشره ، وبعضها يتجه الى بناء محارات واقية ، وبعضها يتخصص فى سرعة الحركة ، وغيرها فى وفرة الانجاب ، والبعض الآخر فى ذكاء السلوك • ولا يعرف أحد لماذا أو كيف تختار السلالات المختلفة فى البيئة الواحدة طرائق متنوعة • ولقد رأينا أن بعض البيولوجيين الفلاسفة يحاول تفسير هذه الظاهـــرة على أساس الحتمية الهادفة ، على حين يفسرها بعضهم على أساس التطور الذاتى المطرد للكائنات ، ويقول البعض الآخر انها نتيجة تغير يحدث بمحض الصـدفة العشواء • وحتى على أساس هذا الفرض الأخـير لا بد للمـــرء من أن يفرض وجود شيء من القصور الذاتى أو قوة الدفع ، يدفع سلالة عضوية معينة الى الاســـتمرار فى اتباع أســـلوب تكيف معين ، ونوع التركيب والسلوك الذى ثبت لها نجاحه • وفى تركيز جهودها على هذا الاتجاه قد تطور أجهزة يتزايد تعقيدها لتتغلب بها على مشاكل البيئة بتلك الطـريقة العامة • وعلى هذا النحو طور النمل والنحل أنماطا غريزية من السلوك تتسم بالتعقيد وان كانت مختلفة فى تعقيدها •

وكل سلالة بشرية ، على قدر احتفاظها بشخصية بيولوجية وثقافية، تنحو الى أن تشابه كل السلالات الأخرى من بعض الوجوه ، ولكنها تنزع أيضا الى أن تنتقى ، بطريقة لا شعورية الى حـــد كبير ، بعض أشـكال التنظيم والسلوك المتميزة • ويشمل هذا فى كثير من الأحيان تأكيد فن معين أو فنون معينة وأساليب معينة فى هذه الفنون •

وفى كل ثقافة خلاقة وعصر خلاق يختـار فن من الفنـون ، أو بعض الفنون ونمط أو بعض الأنماط كمســالك كبرى تسـير فيها الطاقة الخلاقة للجماعة المعنية وسوف نسميها هنا الفنـون وأنمـاط الفن الممتـازة . وهذا الاختيار تدريجى ولا يحدث أساسا وفق خطة موضوعة ولكن تدعمه وتعززه منجزات عظماء الأفراد فى تلك المسالك أو فى غيرها (دينية مثلا) مما يمكن أن تندمج فيها .

وليس فى استطاعتنا أن نفسر تفسيرا كاملا لماذا تختار هذه المسالك ولماذا تصبح مجموعة معينة خلاقة مبدعة فيها فى وقت معين . ومن الناحية المجردة يوجد بعض الصدق فى نظرية هيجل القائلة بأن هناك فى كل مرحلة من مراحل التطور الثقافى فنونا معينة تكون أكثر الفنون ملاءمة للتعبير عن عقلية شعب من الشعوب . غير أن تفسيره الميتافيزيقى لهـــذه النظرية أقل اقناعا ، ذلك أن ارتفاع وهبوط مكانة فنون مختلفة داخـل نطاق ثقافاتها هو شىء أكثر تغيرا مما كان يعتقد .

ومهما كانت الأسباب فان هذه الفنون وأنماط الشكل الممتازة تصبح مراكز اهتمام جمعى دائم تتجه نحوها عواطف الناس ،كما تتمركز فيها الرغبة ، والجهد ، والاعتزاز والاعجاب من جانب الجماعة كلها ، أو على الأقل من جانب جمـاعات صـغرى من الصـفوة داخل هذه الجمـاعة . وتكتسب هذه الفنون والأنماط الممتازة قوة عاطفية بفضل ما وهبته من معان رمزية ، وخواطر ذهنية مرتبطة ، بما يسيطر على الجماعة من آمال ومخاوف ، ومحبة وكراهية ، ورغبة ونفور . وكثيرا ما كان لأعمال فنية من هذا النوع دلالة سحرية ، أو دينية ، أو سياسية (وربما الدلالات الثلاث معا) كرموز الى قوى الطبيعه مجسدة Mana والى المركز والسلطان الروحى أو الدنيوى . ففى قرية قبلية قد يحتل هذه المكانة طوطم خشبى منقوش أو دمية لها قدوة سحرية ، أو صورة جد ملكى . وفى ثقافة أكثر

تقدما يمكن أن يتبوأ هذا المركز معبد ، أو قصر ، أو عرش ، أو مذبح، أو وعاء لحفظ آثار دينية ، أو تمثال اله أو نصف اله ، أو تاج ، أو أثواب النبلاء أو الكهنة ، أو نشيد طقسى ، أو رقصة ، أو تمثيلية أو ملحمة تتناول الأصول الأسطورية والأحداث المشهورة التى للجماعة وأبطالها . وفى ثقافة متعددة النواحى ، خلاقة على نطاق واسع ، قد يكتسب كثير من هذه الأنماط الفنية شيئا من مثل هذه المكانة . ففى أثينا بركليس كانت هذه المكانة موزعة على نواح عدة ، غير أن الأكروبول كان مركزها الرئيسى . وفى مدن العصور الوسطى الكبيرة كانت الكاتدرائية تحتل هذه المكانة ، بينما كانت القلعة ، أو القصر ، أو مبنى الاجتماعات والحفلات موضع اهتمام مماثل أو اهتمام قوى ثانوى كمركز للسلطة الزمنية. وكانت الكاتدرائية ، بنوع خاص ، مركزا للثقافة ووسائل التثقيف فى بيئة يغلب عليها الفقر والجهل . فكانت بوصفها هذا قبلة الأنظار وموضع الاهتمام والاعجاب ، وأمل الناس فى الدار الآخرة . وثمة نوع من الفن الممتاز فى عالم العصور الوسطى هو الكتاب الدينى المخطوط المزين بالزخرف والايضاحات المصورة ككتاب القداس ، أو كتاب الترتيل ، أو كتاب الصلوات اليومية .وكان مثل هذا الكتاب الدينى هبة مفضلة وكنزا يعتز به النبلاء ورجال الدين . وكان هناك أيضا نوع ممتاز من الفن هو الموسيقى الطقسية ، وخاصة النشيد الجريجورى .

ومن شأن الفن الممتاز أن يجتذب نسبة كبيرة من أحسن الفنانين ومهرة الصناع لأنه يكسبهم مقاما رفيعا ويدر عليهم مكافآت جزيلة ، وهؤلاء بدورهم يكسبون الفن مكانة أسمى ، ويجعلونه أسلوبا رائدا فى نطاق ثقافته ، ذلك أنه من شأن الأفكار والاهتمامات والنزعات الجديدة ، وكذلك الميول العقائدية ، والاتجاهات الثقافية من كل نوع ، أن تجد أول تعبير عنها فى هذا النوع من الفن الممتاز . ثم ان السمات الأسلوبية القابلة للتكيف مع مختلف الفنون تنتشر من فنون العصر الكبرى الى فنون أقل مكانة . وهكذا انتشر الأسلوب البصرى فى عصر النهضة ، بصورة

عامة ، من الرسم والنحت الى الزجاج الملون والنسيج المزركش ، والأثاث المزخرف ، والفنون الزخرفية الأقل أهمية ، وفى كل حالة كان هـذا الأسلوب يحل مكان ما تبقى من أساليب العصر الوسيط •

ويعتبر احتلال أحد الفنون أو أحد الأعمال الفنية مثل هذه المكانة الاجتماعية الرفيعة حالة تشجع اتقان الحلية الزخرفية ، وربما لا يكون هذا الاتقان هو الحد الأقصى لما تستطيع الجماعة أن تصل اليه من الناحية المالية والفنية ، بل الحد الأقصى الذى تعتبره متمشيا مع حسن الذوق وأكثر مما تمنحه للمنتجات الأقل قدرا • وقد تقيد العوامل الثقافية المحلية تكاثر الزخرف فى حالة معينة ، كما كان شأن اعراض اليونان عن الترف الفارسى وتفضيلها للأشكال المتسقة بالتناسب الرياضى • وبما أن التطور الزخرفى الكبير يتطلب عادة كثيرا من الجهد والمال ، فان القدرة على تخصيص قسط كبير من الجهد والثروة لهذا العمل انما يدل فى أغلب الأحيان على وجود لا مساواة كبيرة فى الثروة والسلطان • فلزام على كثيرين أن يكدحوا ، ولزام على كثيرين غيرهم أن يتضوروا جوعا فى سبيل بناء وتأسيس القصور والمعابد وعون العدد الكبير من أصحاب الحفلات• وهذه اللامساواة تجد فى الايديولوجية السائدة عادة مسوغا ومبررا بطريقة ما ، كأن تسوغها وتبررها الحاجة الى تمجيد الآلهة والملوك من أجل صالح الدولة • واذا ما عظمت سلطة الجماهير فان ذلك من شأنه أن يؤدى الى تشجيع الفنون التى يستمتع بها الجمهور كالسيرك الرومانى ، بل ان الامبراطور نفسه يجد لزاما عليه أن يرضى الجماهير لضمان هدوئها • أما سلطان طبقة أكثر تعلما وتحررا فكريا ، شأن أتينا وفلورنسة ، فانه يشجع التطور فى اتجاهات ذهنية أكثر ، كما حدث فى المقال والدراما السيكولوجية والأخلاقية •

وعندما يثور شعب على نظام اجتماعى سابق اتسم بالتباهى المتأنق المترف ، فقد يتخذ موقفا معارضا للرموز الرئيسية البصرية والسمعية التى

ترمز لما أصبح الآن يكرهه • وفى حماس كراهيته للصور والتماثيل ورغبته فى تحطيمها قد يحاول هدم الفن كله ، كل « الأصنام » والشكلية البغيضة ، لكى يتحاشى المعابد المزخرفة والطقوس المنمقة • وبدلا من ذلك قد يوجه الاجلال — فى شعائر بسيطة — الى أثر عادى خال من الزخرف لمنشىء أحد الأديان ، أو حجر خشن أو قطعة من ثوب تتعلق بأحد القديسين أو الشهداء ، كما هو الحال فى المقابر المسيحية والكعبة الشريفة فى مكة • وتعتبر هذه الحركة من بعض النواحى نكوصا •

ومن شأن هذه الأذواق البسيطة أن تختفى عندما يطول بقاء النظام الجديد ، ويزداد ازدهارا ، ويسعى الى ايجاد منفذ لائق لطاقاته الخلاقة • وعندئذ يوضع أثر القديس فى وعاء من الذهب مرصع بالمجوهرات فى أجمل صياغة ، وربما يوضع هذا الوعاء فى تابوت رخامى مطعم • أجل ان الجزء المأخوذ من الصليب الحقيقى الذى صلب عليه المسيح ، أو أحد أسنان بوذا لا بد من أن يوضع فى قالب يليق به • وهكذا أصبحت المعابد البوذية والمساجد والقصور الاسلامية المتأخرة ، شأنها شأن الكنائس والقلاع التى بنيت فى العصر الوسيط المتأخر ، مركز تطور زخرفى غنى ، كل منها وفق خطوط ملائمة لجماعتها • فالتطور الاسلامى الغربى الذى يحرم تمثيل المواضيع الانسانية والحيوانية ، يتجه الى التركيز على تصميمات الأرابسك والتصميمات الهندسية المتقنة أو تصميمات الزهور على كل سطح متاح : كقراميد الجدران ، والحجر والجص ، والمنسوجات ، والمعادن ، والجلود والخزف •

٧ — ضياع المكانة الممتازة يشجع على التبسيط ، تقسيم الانواع المعقدة الكاتدرائية •

عندما تتوقف عن العمل الظروف التى أبرزت نوعا معينا من الفن وجعلته مركز اشعاع للانجازات الاجتماعية ، تكون النتيجة الطبيعية اهمال هذا النوع وانحلاله • وكثيرا ما تتأخر هذه الظاهرة بفعل القصور الذاتى

الاجتماعى خلال فترة تقلد فيها الأشكال الرائعة القديمة فى شيء من عدم الاكتراث ، بينما يكون ما لدى الجماعة من اهتمام خلاق قد تحرك فى اتجاه آخر ، بل ان الجماعات المحافظة التواقة الى الابقاء على الوضع السابق الذى تعتبر نفسها رموزه المباركة قد تمنح هذه الأشكال الأقدم عونا ماليا أكبر مما كانت تمنحه من قبل • وقد ينفث فنان عظيم محافظ روحا جديدة فى هذه الأشكال فترة من الوقت ، غير أن هذه الفترة لا تطول • ذلك أن المكافآت السخية لا تكفى عادة لاجتذاب أصحاب أعظم المواهب الى أشكال تبدو لهم عتيقة مستنفدة • وفى الوقت عينه فان طلائع الفنانين ورعاة الفن يجرون التجارب على أنواع وأساليب جديدة ، وكثيرا ما يفعلون ذلك فى مواجهة صعاب شديدة • ومع أن أكثر هذه التجارب لن تؤدى الى أبعد من ذلك فان طائفة قليلة منها سوف تشكل المعالم الرئيسية لطريق التقدم لدى الجيل القادم •

واذا كان التركيز الشديد للثروة والسلطان ، وكذا فرصة تنمية ذوق جمالى يؤديان الى تطور كبير فى فنون معينة ، فان المساواة الاجتماعية تتجه اتجاها عكسيا ، فترة من الوقت على الأقل • والغزو العادى أو استبدال حاكم مطلق أو مهرج سياسى بحاكم أو مهرج آخر لا يكون له هذا التأثير ، لأن الحكام الجدد يتجهون الى امتلاك وتقليد ما للحكام القدامى من وسائل الترف • بل انهم قد يتبعون أساليب من أخضعوهم لسلطانهم (كما كان الحال فى أسرة يوان المالكة) الا اذا كانوا قد طوروا لأنفسهم أساليب خاصة • أما التمردات العادية والثورات المحلية فانها تقمع عادة ، ويستحدث نظام جديد لا مساواة فيه ، دون أن يكون هناك الكثير من التأثير العميق على الفنون •

وثمة تأثير أعمق ، وان كان فى كثير من الأحيان بطيئا ومؤقتا ، ألا وهو تأثير الاصلاحات الأخلاقية التى تتجه نحو التقشف والايثار كالاصلاحات البوذية واصلاحات المسيحية فى عهودها الأولى • ذلك أن

هذه الاصلاحات تتحدى صواب تركيز الترف على حساب الكثير من الشقاء ، وتشجع مزيدا من المساواة فى توزيع الثروة • وغالبا ما يكون مثل هذا الاصلاح قصير الأمد ، وسرعان ما ينهار أمام تركيز جديد للفخامة والأبهة كما حدث فى الكنيسة المسيحية وعمارة القصور بعد قسطنطين • غير أن أمواج الاصلاح والثورة المتلاحقة قد أحدثت فى القرون الحديثة تأثيرا أطول بقاء على الفن والثقافة • وهى تدعم شيئا فشيئا ما للزعماء الشعبيين من قوة نامية وعزم متزايد على اعادة تشكيل النظام الاجتماعى على أساس ديموقراطى أكثر دواما • ولقد ظلت الديموقراطية والنزعة الانسانية تؤثران معا منذ فترة طويلة فى الثقافة الغربية ، وهما الآن تعملان نفس العمل فى الشرق لمنع الاسراف فى تنمية فنون الزخرف والترف الى ما يقرب من مستواها السابق • وربما كان مجموع الفنون ووسائل الترف فى عالم اليوم ككل أعلى منه فى أى وقت مضى ، غير أنه أقل تركيزا فى اتقان عدد قليل من الأعمال الفنية الأصيلة البارزة التى تستمتع بها جماعات مميزة • أما البدائل الفنية الأقل شأنا والأكثر عددا فانها تتكرر بصورة رتيبة عن طريق الانتاج الواسع الرخيص بالجملة •

وربما توفرت للديموقراطيات فى المستقبل القدرة على التضحية بقدر أكبر من المتعة الخاصة فى سبيل فن شعبى عظيم ، وربما توفرت لديها كذلك الرغبة فى هذا العمل ، ومن الجائز أن يؤدى التقدم التكنولوجى ، الى تضافر الثروة الطائلة والمشاركة الديموقراطية على بعث جديد للفن الزخرفى المتسم بالترف ، سواء منه الفن الشعبى وفن الخاصة • وفى هذه الحالة قد يفوق الفن القديم من حيث تعقيد التصميم ، ومن حيث الراحة والفعالية ، على أساس متعة شعبية أعم وأوسع •

ولقد عكس التبسيط الكبير فى فنون الملبس والأثاث نزعة المساواة التى تتسم بها القرون الحديثة • ذلك أن التحول الى الديموقراطية من شأنه أن يقضى على قصور العظماء ، ومن شأنه أيضا أن يقضى على الخاصة

الى الانفاق الكثير فى سبيل اظهار المكانة الارستقراطية • كما أدى تناقص عدد الخدم الذين يمكن الحصول عليهم الى زيادة الحاجة الى البساطة والصيانة السهلة فى تدبير شئون المنزل وأعمال الغسيل • ولم تعد هناك حاجة الى الأثاث المزخرف كالتماثيل والذى تتجمع فيه الأتربة ، ولا الى المخرمات والمخملات التى يصعب تنظيفها ، لم تعد هناك حاجة الى هذه الأشياء كلها لاظهار ما للمرء من مكانة اجتماعية واقتصادية ، لأنها تصبح مجرد عبء على مدبرى ومدبرات المنزل • وبدلا من ذلك فان السيارات النفيسة والمعاطف المصنوعة من الفراء الثمين تعتبر شبيهة بتلك الأشياء الى حد ما ، غير أن اظهار المكانة قد أصبح بوجه عام دافعا أقل قوة مما كان فى عصر الأرستقراطية الوراثية ، بل أن كثيرا من ذوى المكانة الرفيعة لا يحاولون اظهار مكانتهم • وقد قوى العلم كما قوت النزعة الواقعية هذا الاتجاه ، وذلك بالتركيز على الصحة ، والراحة ، وحرية القيام بالعمل النشيط ، والرياضة اللازمان للرجال والنساء ، وللبنين والبنات • ولا تبدو نتائج هذا الاتجاه فى صنع الملابس البسيطة وارتدائها فحسب ، بل فيما يتصل بذلك أيضا من تغيرات فى الذوق الجمالى • فالملابس القديمة الثقيلة المتقنة الصنع تبدو الآن أشياء لا تناسب الا المتحف ، وخشبة المسرح ، والحفلة التنكرية • أما كملبس عادى ، فانها تبدو حللا تتسم بالمغالاة وحب التفاخر بصورة تدعو الى السخرية •

ويمكن أن تصبح أشكال الفن معقدة ، ومثقلة بما يتراكم عليها من معان سابقة ، وما يتصل بها من اقترانات رمزية وعاطفية ، وبما أصبح لها من وظائف جديدة وطرق الوصول اليها ، بحيث تبدو ثقيلة الظل ومتعبة، ويشعر الناس بدافع الى تقسيمها ومعالجة الأجزاء التى تتكون منها والوظائف التى تؤديها ، كل منها على حدة • واذا ما شاهدها المرء فانه يكاد يشعر بأن هناك ضغطا داخليا يحتم عليها أن تتجزأ كالحيوانات الحبالى أو أشجار الفاكهة المثقلة بالثمار التى حان قطفها •

واضمحلال نوع أو أسلوب معين من الفن نتيجة اهمال نسبى لا يعنى أن القدرة الفنية بوجه عام قد وهنت ، حتى فى الفن المقصود ووسيلته • وكثيرا ما يعتبر اضمحلال الكاتدرائية دليلا على اضمحلال العمارة الحديثة ، أو اضمحلال الفن الحديث كله • وبصرف النظر عن كل اعتبارات الجمال والقيمة ، فان هذه النظرة تبسط الأحداث أكثر مما ينبغى• ذلك أن ما حدث بعد أن وصل بناء الكاتدرائيات الى ذروته لم يكن تدهورا عاما فى الانتاج المعمارى ، بل كان تجزئة للكاتدرائية الى أنواع كثيرة متخصصة من البناء • ومع أن الكاتدرائية بلغت حدا كبيرا من التطور فى بعض النواحى الا أنها لم تكن متغايرة فى نواح أخرى : أى أنها كانت تجمع بين وظائف ومخططات كثيرة فى بناء واحد • وكثير من هذه الوظائف يبدو من وجهة النظر الوظيفية الحديثة بدائيا وأوليا • فالكاتدرائية ، بما يتبعها من أبنية ، لم تكن مكاناً آمنا للاجتماع وقاعة للاستماع فحسب ، بل كانت الى حد ما قاعة للموسيقى ، وصالة للفن ، ومكتبة ، ومعهدا للتعليم ، كما كانت فى بعض الأحيان مركزا للصناعات اليدوية والبحث العلمى ، وحصناً فى وقت الحاجة ، ومركزا للنفوذ السياسى • وبوصفها مقراً لأحد الأساقفة ، فانها كانت رمزا لمكانته الرفيعة فى التسلسل الوظيفى الكنسى• بل أن ديرا حصينا كدير جراند شارتروز Grande Chartreuse بالقرب من مدينة جرونوبل كان يحتوى على مزيد من المستلزمات التى يتطلبها مجتمع منظم يريد أن يعيش فى حالة اكتفاء ذاتى ، بالاضافة الى الصوامع الفردية ، والحدائق ، والمطاهى ، وقاعات الطعام • ولقد استلزمت حالة الفوضى الخارجية تجميع الكثير من مثل هذه الوظائف فى مجمع صغير محكم ، وكثيرا ما كان يبنى هذا المجمع فوق قمة تل •

وكان العلم مقصورا أساساً على طبقة رجال الدين ، كما أن الكتب كانت مخطوطة ولا بد من حراستها • ولقد أدى تمثيل المواضيع الدينية بالتصوير والنحت مهمة جليلة فى تعليم الشعب ، وفى مجال الأخلاق ،

والعقيدة ، وقصص الكتاب المقدس • ومن هنا نشأت أهمية تغطية الجدران، والنوافذ ، والأرضيات والأثاث بالكثير من الأشكال الرمزية ، أكثر من أن يكون هذا العمل راجعا الى الرغبة فى الزخرفة •

وبعد العصور الوسطى حلت محل هذه الظروف شيئاً فشيئاً ظروف أخرى تلائم اللامركزية من بعض النواحى • ذلك أن تركيز القوة ذاته فى الملكية الوطنيــة أضعف الاكتفـاء الذاتى الذى كانت تتمتع به المـدن منفردة ، كما أن الأمن تحت حماية الملك أنقص الحاجة الى شدة تجميع وتركيز الوسائل المعمارية تحت سقف واحد • وفى سبيل توفير الراحة تفرقت المبانى فوق مساحات واسعة ، كا أن قيام العلمانية والعقلانية شجع النمو المستقل للجامعـات والمدارس والمكتبـات • ثم أن نمو كل نشـاط متخصص ، وهو الذى كان فيما مضى داخلا فى رحاب الكاتدرائية ، أرغمه على تركها والبحث له عن مجال أوسع ، وأماكن أخرى يمكن أن تسمح بالتوسع • وقد أصرت بعض هذه الأنشطة على التوسع تحت رعاية هيئات علمانية ، وأصبح الفنانون وأوليـاء نعمتهم أقل اهتمـاما بنقل المعتقـدات والاتجاهات الدينية عن طريق الفن ، وأكثر اهتماما بتصـوير الطبيعـة والتعبير عن الاتجاهات الوثنية والحديثـة نحو الحيـاة • واختفى التجميع الثقيل للصور الرمزية من أشكال الفن المعمـارية وغيرها ، وزالت معهـا أهمية مثل هذا التمثيل للمواضيع الدينيـة بالتصـوير • وكان من شـان الطباعة أنها نشرت الكتب الرخيصة ، كما أن زيادة ثروة الطبقة المتوسطة نشرت القدرة على قراءة وامتلاك الكتب ، وعلى تجميل الانسـان لبيته أو مكان عمله • وقامت مساكن أكثر راحة مكان الأخصاص التى كانت ذات يوم تحيط بكثير من الكاتدرائيات ، كما أن المبانى العلمانية كدور البلدية، ودور النقابات ، وقصور النبلاء ، والحدائق والفيلات الريفيـة ، اجتذبت قدرا أكبر من التنميق الفنى ، ولم تعد الكاتدرائيـة مركز اشعاع وسـط ثقافة علمانية متزايدة • وبعد ثورات الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر انتشرت الثروة وانتشر التعبير الفنى بين طبقات أدنى

مرتبة فى السلم الاجتماعى ، كما أن قصور الملوك والنبلاء انحدر شأنها كمراكز للمكانة الرفيعة والحياة الفخمة •

وفى عصر يتسم بالديموقراطية لم يأخذ بناء واحد ، ولا فن واحد أو شكل واحد من أشكال الفن مكان الكاتدرائية أو القصر كطريق للعبقرية الفنية تعززه الأموال العامة أو أموال الجمعيات • وبدلا من ذلك فقد أصبح لدينا منازل ومساكن لا حصر لها لأصحاب الدخول الصغيرة والمتوسطة ، وهى أبسط وأقل روعة فى مظهرها ولكنها رخيصة ومريحة الى حد كبير • ولدينا الآن توسعات كبيرة فى ضواحى المدن ، وأنواع كثيرة من المبانى المنفعية المتخصصة يتسم أكثرها بلمسات فنية : من كنائس، ومسارح ، ومدارس ، وفنادق ، ومستشفيات ، ودور للبريد ؛ ودور للقضاء ؛ ومكتبات ؛ وملاعب ، ومكاتب للموظفين ، وأندية ريفية ، ومصانع ، وجراجات ؛ ومعامل ، وشون وصوامع للغلال ، وأماكن لرفع الحبوب وتخزينها ، ومحطات للبنزين • وأصبحت الثروة ، والعمل ، والقدرة المعمارية موزعة توزيعا أفقيا بفضل هذا العدد الكبير من الأنماط والنماذج التى يتحقق بناء الكثير منها عن طريق الانتاج الواسع وتصنيع الأجزاء مسبقا • كما أصبحت موزعة رأسيا على كل فئات أصحاب الدخول تقريبا • وقد أخذ الانتاج العظيم لوسائل الانتقال ، وخاصة السيارات والطائرات نصيبا كبيرا من قدرتنا الانشائية ، كما أخذ فيلم الصور المتحركة نصيبا آخر من هذه القدرة • وقد أصبحت العملية كلها موزعة على نطاق واسع ، وتتغير تغيرا سريعا بحيث لا يوجد هناك حتى الآن ما يدل على أى تلاق عام فى اتجاه واحد أو فى مركز واحد • فليس من دواعى الدهشة اذن أنه لا يوجد نوع واحد من البناء يستطيع أن ينافس الكاتدرائية فى الاتقان المحكم للشكل والوظيفة ، من الناحية الجمالية ومن الناحية المنفعية ، أو من حيث اجتذاب هذا التركيز الشديد للعبقرية الفنية • وقد يتوفر هذا فى المستقبل لمراكز الثقافة الوطنية والدولية مثل مبنى اليونسكو فى باريس •

واذا ركزنا على الجانب السلبي من هذه الفصول في تاريخ العمارة ـ أي اختفاء الكاتدرائية والقصر كأنماط ومسالك فعالة للعبقرية الخلاقة ـ فان التطور يبدو كأنه ينهار أمام الانحلال والتفكك • غير أن اختفاء أنماط معينة أصبحت غير صالحة للبقاء بفعل بيئات متغيرة ، هو طور جوهري في التطور نفسه • ذلك أن الخصوبة المتواصلة والحيوية المستمرة للفن ليس من الضروري أن تظهر في الابقاء الفعال على الأنماط القديمة ، بل تظهر أيضا في انتاج أنماط جديدة • ومن الطبيعي في مثل هذا التطور أن الأنماط غير المتغايرة نسبيا تتجزأ أو تتغاير الى عدة أنماط مستقلة ، ثم يستمر كل من هذه الأنماط في التطور ، وربما ينقسم الى أنواع أكثر تخصصا ، بعضها يزول ، وبعضها يبقى •

ولقد حدث هذا في المسرح • فبعد أن كان نوعا متخصصا في العالم القديم اضمحل فترة من الوقت وانتقلت بعض وظائفه الى الكنيسة • ثم انفصل مرة ثانية في عصر النهضة ، وازدهر من جديد تحت ظروف علمانية جديدة ، ثم انقسم الى الأنواع الكثيرة المعاصرة التي تتمثل في المسرح المغلق والمكشوف : دار الأوبرا (قلب باريس ومركز الاشعاع المنمق للثقافة العلمانية الفرنسية في القرن التاسع عشر) ، مسرح الصور المتحركة (بما في ذلك السينما المكشوفة التي يدخلها الناس بسياراتهم ويشاهدون الفيلم وهم جالسون) ، ومسرح العاصمة للتمثيليات ، المسرح التجريدي الصغير التابع لجماعة أو جامعة ، القاعة الواسعة المغطاة الخاصة بالاجتماعات الشعبية ، وهكذا ، ويصبح كل من هذه نمطا معقدا في حد ذاته • وهناك عملية انفصال مستمر وتطور مستقل تشبه ذلك في تاريخ فنون المسرح نفسها ، من التمثيلية الدينية اليونانية القديمة غير المتغايرة التي تصاحبها الموسيقى والرقص الى اتجاه كل من هذه الفنون بعد ذلك في طريق مستقل ، ثم اجتماعها ثانية من حين الى حين كما هو الحال في الأوبرا الحديثة •

ولقد نشأ عن اللامركزية ونزوح السكان عن المراكز الحضرية الكبيرة الى الضواحى ، تساعدهم فى ذلك وسائل النقل السريع والطرق الجيدة ، نشأ عن ذلك حديثا اضمحلال الأنواع الضخمة من المبانى كالفنادق الكبرى فى العواصم • وبدلا من ذلك قامت أعداد كبيرة من الموتلات على طول الطرق الرئيسية • وكذلك تقل أهمية المتاجر الكبيرة القائمة فى العواصم لبيع شتى السلع ، وتحل مكانها متاجر فرعية أصغر حجما ومراكز للبيع فى الضواحى • غير أن كل هذه الأنواع الأحدث ، وكذلك المساكن الصغيرة فى الضواحى تتجه الى النمو والتعقيد مرة ثانية ، وخاصة من حيث الوظائف المنفعية كالتدفئة ، والاضاءة ، وشبكات المياه ، وتكييف الهواء ، وأجهزة التليفون والتلفزيون • كما أن الأنواع الجديدة لها أيضا رونقها وجاذبيتها من حيث التصميم الخارجى ، والجدران المكسوة بالنسيج، والأثاث ، والستائر ، والنوافذ ، وأجهزة التليفزيون • ولهذا فانها تصلح كفنون نافعة رغم ما بينها من اختلاف فى هذه الصفة •

٨ ـ عودة الاتجاهات المتباعدة الى التكامل

أظهرت العمارة منذ العصر القوطى اتجاها دائما نحو التكامل جنبا الى جنب مع اتجاهها الى التغاير • ويبدو هذا فى التنظيم الداخلى للأنماط المتخصصة وفى العلاقة الاجتماعية المتبادلة بينها وفق الخطوط المختلفة التى سبقت مناقشتها • ومن هذه الأنماط ، المنطقة أو المدينة المخططة الشاملة لكثير من الفنون وان كانت فى أساسها ذات طبيعة معمارية •

وانقسام أحد الأنماط ، وما يلى ذلك من تطور كل قسم على حدة فترة من الوقت ، كثيرا ما يتبعه بعد فترة أخرى اندماج جديد جزئى ، هو تركيب من نوع مختلف • حدث هذا فى الفنون النافعة ، بما فى ذلك الأثاث ، خلال الثورة الصناعية ومنذ ذلك الحين • ففى القرن التاسع عشر كله جمعت أنواع كثيرة من الأثاث والأدوات المنزلية بين شىء من الصلاحية المنفعية وبين الزخرفة اللاوظيفية (بل والمضادة للوظيفية) التى كانت

تعطل أداء الخدمة الرئيسية المقصودة • فقد شاعت الآلات ذات الزخرفة القوطية المحدثة ، والمقاعد ضعيفة الصنع غير المريحة بسبب الزخارف المحفورة فى ظهرها ، وما شابه ذلك • وقد أدت الميكنة الى اتساع الهوة بين عمل الفنان وعمل المهندس ، الأمر الذى جعل الفنان يهرب بأحلامه الى أسطورة العصور الوسطى بينما انصرف المهندس فى أغلب الأحيان الى بناء مدن صناعية قذرة ، وصنع أدوات رخيصة خالية من الجمال ، وكلها أشياء نفعية بحتة • ولقد شاهد القرن العشرون عودة جزئية جديدة الى التعامل بين الناحيتين الفنية والهندسية فى الصناعة ، كما هو الحال فى الثلاجة الكهربية وغيرها من الأشياء التى يجهز بها المطهى ، وكما فى أجهزة الراديو والتلفزيون • ورغم أن التركيب الجديد لا يمكن أن يكون نهائيا ، الا أنه يختلف عن المرحلة القديمة التى اتسمت بعدم التغاير من حيث أن العلاقات بين العناصر الجمالية والعناصر المنفعية أصبحت موضع تفكير واضح ، فتخطط هذه وتلك تخطيطا محددا لكى تحقق أهدافها الخاصة دون أن تعترض طريق الأخرى • وكثيرا ما يهيأ الأساس المنفعى للشكل لكى يلائم الأهداف الجمالية بحيث يصبح تصميما زخرفيا ، بدلا من أن يفرض عليه تصميم لاوظيفى •

وثمة اتجاه نحو التكامل فى الفن انتشر فى العالم بسرعة متزايدة خلال القرن العشرين ، وهو تقارب الأساليب المحلية، والوطنية، والاقليمية بحيث تكون تقليدا واحدا عظيما• لقد ظل الجنس البشرى ينتشر فى الكرة الأرضية خلال ما لا يحصى من آلاف السنين ، وانقطعت الصلة بين الجماعات المختلفة وبين كل الجماعات الأخرى سوى جيرانها ، واستمر شىء من الانتشار بصورة دائمة ، وكان فى بعض الأحيان على نطاق واسع كما حدث فى عصر التجارة بين الشرق والغرب ابان العهود الأولى من الأمبراطورية الرومانية (أسرة هان فى الصين) • ومنذ أن ساعد ماركو بولو والحروب الصليبية على احياء هذا التقارب بعد انقطاعه فترة من الوقت، ازداد نشاطا نوعا ما ، عن طريق الامبريالية ، والاستعمار ، وحماس

الهيئات التبشيرية ، والتجارة الدولية ، بصـــورة جزئية . أما الآن فان التكنولوجيا قد جعلت منا « عالما واحدا » ، بفضل وسـائل النقل السريعة والاتصال العاجل ، مع كل ما يصاحب ذلك من أخطار الفنـاء الجمعى . وكذلك فان المنظمات الدولية كالأمم المتحدة واليونسكو ، واعانات ومنح الدراسة فى الخارج ، ونمو المنظمات المهنية الدوليـة فى كل مجال ، كل أولئك أكسب التدويل قوة . كما أن انتشار الشـيوعية العالمية ، رغـم ابتعاده عن العالم غير الشيوعى ، قد سـاعد على نشر الفكر الغربى والنظم الغربية ذات الطابع الماركسى فى آسيا ، وافريقيا ، وأمريكا الجنوبية . وفى الوقت عينه تعمل الدعاية الثقافية المنافسة من جانب العالم الحر ، بما فى ذلك اذاعات الراديو والتليفزيون ، والمجلات ، والمعارض ، تعمل تلك الدعاية على نشر أيديولوجية غربية مختلفة .

ولقد لعبت الفنون فى هذا الانتشار والتقارب الثقافى دورا صغيرا وان كان هاما . فالكتب والمجلات المصـورة ، ومعـارض الفن المتنقلة ، وفرق الأوركسترا المتنقلة ، وفرق التمثيل والرقص ، والأفلام ، والأسطوانات ، كل أولئك نشر فن كل اقليم فى كل اقليم آخر . وقد بدا الآن فعلا ما لهذه الظاهرة من آثار هدامة الى جانب الآثار البناءة . وتظهر هذه الآثار الهدامة فيما أصاب التقاليد المحلية فى كل فن من اضمحلال مستمر لا هوادة فيه ـ أو قل ما أصابه من فناء ـ بفعل المستحدثات الغربية . ويتجلى الضرر أكثر ما يمكن فى الفنون النافعة ، وخاصة العمارة ، والأثاث ، والملبس ، والمفروشات المنزلية ؛ حيث يؤدى الانتاج الواسع الرخيص المتسم بالفعالية الوظيفية الى استيراد سلع تلقى رواجا أكثر مما تلقاه المصنوعات اليدوية التقليدية . ولكن حتى فى الفنون الجميلة ، فان الموسيقى والأفلام الغربية ، والأدب والرسم الغربى ، تكاد تقتحم كل مكان وتغزوه . كما أن المعارض الدولية مثل بينالى البندقية فى الرسم والنحت والفنون الزخرفية تنم سنة بعد أخرى عن الاتجاه الى أسلوب دولى . وفى بعض الأحيان يكون فى هذا الأسلوب شيء من الاختيار بحيث يجمع بين بعض السمات المحلية وبين

بعض السمات الغربية ، وفى بعض الأحيان يكون غريبا بأكمله • وانك لترى العمارة اليابانية الحديثة ، التى ساعدت أساليبها التقليدية على صنع الأسلوب الغربى الدولى فى مستهل القرن العشرين ، قد اقترضت بدورها من الغرب شيئاً كثيراً فى مجال التقدم التكنولوجى واستخدام المبانى الكبيرة المصنوعة من الصلب • وكذلك فان الأدب اليابانى المعاصر ، والموسيقى اليابانية المعاصرة يتسمان بظاهرة الاختيار ، فيجمعان بين عناصر الحضارتين ، تلك العناصر التى يبدو أحيانا أنها تمثل أحسن مافى الحضارتين، وأحيانا أخرى تمثل أسوأ ما فيهما • والصين الشيوعية تكافح الآن فى اصرار وعزم لكى تقضى على الجانب الأكبر من التراث الكونفوشيوسى ـ الطاوى (*) ـ البوذى ، وتقيم مكانه النوع الماركسى من التفكير الغربى • وفى الوقت عينه فان الغرب يكتشف ثروات كانت من قبل مجهولة فيما هو تقليدى من قصص صينى ، وشعر ، وفلسفة ، وعلم بدائى • كما أن الهند والباكستان تطعمان تقاليدهما الهندوكية والاسلامية بالفنون والأفكار الغربية • وتصدير الديموقراطيات الليبرالية للفن الغربى والثقافة الغربية هو عملية تقوم بها هيئات خاصة من ناحية والحكومات من ناحية أخرى ، أما تصدير الفن الشيوعى ، والثقافة الشيوعية فهو عملية تكاد تكون حكومية بأكملها • ويعتبر الشخص الشيوعى مناهضا للتقاليد الأقدم بصورة أكثر ايجابية ووعيا ، أما غير الشيوعى فهو أكثر تسامحا وتعاطفا الى درجة الاعجاب العاطفى • الا أن الانتاج الفنى الذى يصدره الغرب يبدو فى أى من الحالين قويا الى درجة تمكنه من سحق الفن المحلى أو اضعافه بصورة خطيرة •

وفى كثير من الثقافات ، بما فى ذلك ثقافتنا ، يوجد تغاير بين الجنسين فيما يختص بالاهتمامات والاتجاهات الجمالية • ومن الطبيعى أن يكون هناك

(*) الطاوية Taoism فلسفة صوفية صينية وضعها لاوتزو Lao-tzu فى القرن السادس ق.م. وتدعو الى التمسك بالسلوك الفاضل المتسم بالتواضع والبساطة (الترجمة)

اختلاف كثير داخل كل جنس ، غير أن كثيرا من الرجال والنساء يعتبرون الفنون الجميلة والجانب الجمالى من الحياة كأنها مجال خاص بالنساء . ورغم أن أغلب الفنانين المحترفين الخلاقين كانوا من الرجال ، الا أن المتوقع من النساء أن يكون لديهن اهتمام أكثر بتقدير الفن وتشجيعه وشراء منتجاته، وأن يكن أكثر احساسا بالجمال والقبح فى البيئة ، وأكثر ميلا الى استخدام نفوذهن لعمل شىء فى هذا النطاق . والنساء أكثر مبادرة من الرجال الى أن يشكلن جمهورا يرتاد متاحف الفنون البصرية ومعارضها ، ويشاهد المسرحيات ، ويستمع الى الحفلات الموسيقية ، ويقرأ القصص . كما أنهن يوجهن جزءا متزايدا من دخل الأسرات والجمعيات نحو الفنون . وقد اتجهت أعداد أكبر من النساء الى احتراف الفن فى كل المجالات ، بل أن عملهن كمدبرات للمنزل انما يأخذ طابعا فنيا فى اختيار الأثاث وترتيبه ، أو فى تنسيق حديقة المنزل . وقد أصبح الزخرف الداخلى والملبس من الفنون المفضلة لدى المرأة التى تتسم بقدر أكبر من الأنوثة ، وعندما تسمح لها الظروف ، فانها تحاول اتقان الاثنين الى الدرجة التى تراها متمشية مع الذوق السليم . أما الطراز الأكثر رجولة من الرجال أو النساء فانه يتجه الى مزيد من البساطة فى هذين الفنين . (وهناك بعض حالات شاذة يمليها الزى الحديث ، كما فى ملابس الرجال الرياضية) . ورغم تغير الاتجاهات الاجتماعية ، فان الشاب الذى يبدى اهتماما قويا بالفنون الجميلة والزخرفة الداخلية لا يزال عرضة بعض الشىء لأن يرمى بالتخنث ، على الأقل فى خارج الدوائر الحضرية المثقفة . والمتوقع من الرجل أن يكون أكثر اهتماما بالجوانب العملية المنفعية للأشياء منه بالجوانب الجمالية ، ومن ثم فان المعلنين عن السيارات يستهوون الرجل بتركيزهم على النواحى الآلية ، ويستهوون المرأة بالتركيز على الطراز ، واللون ، وتنجيد المفروشات . ومع أن الرجل والمرأة يحبان الراحة ، الا أن المرأة أكثر استعدادا للتضحية بها فى سبيل المظهر . ولا شك أن الشاب الممتلىء رجولة له اهتماماته الجمالية الخاصة ، فتراه يزين جدران غرفته بصور السابحات الفاتنات وللرياضيين ، وهو

يستمتع بهذه الصور كوسيلة لاشباع رغباته الخيالية أكثر من أن يكون الهدف من ذلك أية معالجة فنية محددة • وفى الوقت عينه قد لا يكترث بما يقع عليه بصره من قبح فى أمكنة أخرى •

ومن شأن الحركة النسائية والتعليم المختلط ، والتربية الفنية أن تقاوم وجود فروق بين الجنسين من حيث الفن ، وتخلق ذوقا أكثر شمولا للنواحى الفنية ينمى فيه كل جنس بعض التقدير للاهتمامات والاتجاهات التقليدية التى للجنس الآخر • وعلى قدر دوام التغاير بين الجنسين ، فانه يشجع خطوطا مختلفة من التطور فى الفنون توجه أساسا الى الرجال أو النساء ، والى الأولاد أو البنات • وفى داخل الفن الواحد ، كالملبس والأثاث ، فان أنواع الانتاج التى توجه الى الذوق النسائى تحظى بتطور زخرفى أكثر تعقيدا ، أو على الأقل تستخدم فيها مواد فاخرة ، ويراعى فى اكمالها الاتقان الرقيق ، بينما يراعى فى الأنواع الموجهة الى الذوق الرجالى أن تكون أقل زخرفا وأكثر بساطة ، ويركز فيها على عناصر الراحة والتحمل والفعالية •

ولقد لاحظنا أن الكتابات القديمة كثيرا ما كانت تجمع بين التأمل فى طبيعة الأشياء أو التقنيات العملية وبين الفن الأدبى • واننا لنرى أن فيثاغورس وأتباعه وهم الذين ابتكروا الهندسة ، أول العلوم ، والذين وصفوا أيضا رياضيات طبقة الصوت فى الموسيقى ، كان موقفهم من الحياة يتسم اتساما عميقا بالنواحى الصوفية ، والجمالية والدينية • فالقصيدة التى كتبها لوكريشيوش « عن طبيعة الأشياء » هى رسالة فى الطبيعة ، والفلك ، والبيولوجيا ، وعلم النفس ، وعلم الانثروبولوجيا ، والأخلاق بقدر ماكانت قصيدة مليئة بالقطع الشعرية الوجدانية ، كما أن محاورات أفلاطون الحافلة بالفلسفة الاجتماعية الحالية صيغت فى شكل شبه تمثيلى • وأنواع التعبير الشفوى غير المتغايرة التى تمثلها هذه المؤلفات انقسمت فى تحدرها الى خطوط مستقلة ، الى علم غير أدبى من ناحية ، والى أدب غير علمى من

ناحية أخرى ، بما في ذلك أنواع (كالرواية) Novel كانت مجهولة تقريبا لدى القدماء • وقد عادت هذه الأنواع الى التكامل الجزئى ، كما هو الحال فى العناصر العلمية فى كتابات دانتى ، وملتون ، وتوماس مان ، وفى العنصر الأدبى فى كتابات العلميين والفلاسفة من أمثال توماس هكسلى ووليم جيمس ، وبرتراند راسل ، وجورج سانتايانا • ويعتبر القصص العلمى الحديث مزيجا جزئيا ، غير أن العلم فى أغلب الأحوال يسير فى طريق والفن فى طريق آخر • وعندما استيقظ العلم أو ولد من جديد بعد سبات دام ألف عام ، ظهرت عقلية عظيمة أخرى متعددة النواحى ، هى عقلية ليوناردو دافنشى التى امتزجت فيها روح العلم بروح الفن البصرى • ولا يعتبر دليلا على عبقرية أقل فى تيتيان وكوبرنيق أن الأول تخصص فى الفن والثانى فى العلم • ورغم أنه كان من الجائز أن توجد عبقرية نادرة يكون لديها من القدرة على التنويع ما يمكنها من السير فى الطريقين ، الا أن الفن والعلم كان لا بد من الفصل بينهما من الناحية الاجتماعية ، لكى يتاح لكل ابداع فى مرحلة النمو تطور أكثر تحررا واكتمالا •

ولقد كان هناك دافع رئيسى فى عملية الفصل بين العلم والفن ، وهو التفريق التدريجى بين اتجاهين أساسيين نحو الحياة • الاتجاه الأول هو التركيز على الحقيقة ، وعلى الدليل القائم على العقل والملاحظة الحسية الدقيقة ، وعلى كشف الحقيقة وفهمها عن طريقهما ، وعلى محاولة انجاز الأمور انجازا فعالا بمساعدتهما • أما الاتجاه الثانى فهو التركيز على تكوين الخيال ، وعلى الروحانية ، وعلى الايمان بالسلطة الملهمة • وكان الاتجاهان ينشدان الحقيقة ويطلبان الكشف عنها ، ولكنهما سعيا اليها بطرق مختلفة واختلفا اختلافا شديدا فيما رؤياه عما وجداه • واستخدم الاثنان الحواس بطريقة أو بأخرى فاستخدمها الأول لدراسة الطبيعة والسيطرة عليها ، واستخدمها الثانى لكى يمنح اللذة ، أو يعذب الجسد ، أو يرمز الى الحقيقة الكامنة وراء الحواس • وقبل أن يبدأ العلم بوقت طويل كان هناك أفراد

من أصحاب هذين الاتجاهين ، غير أن نشأة العلم والفلسفة العقلانية فى اليونان كان بداية جهد طويل ملح يهدف الى ابعاد العلم والفلسفة عن تأثير الوهم ، والروحانية ، والسلطة • وقبل تلك البداية لم تكن هناك فكرة واضحة عن الحقيقة والصواب كشيئين منفصلين عن الخيال والتقليد ، وكان قدامى المؤرخين يروون الأحداث كما قيل انها حدثت ، أو كما يتخيل المرء حدوثها • وكثيرا ما كانت كتابة التاريخ شيئا لا يختلف عن كتابة الأسطورة أو القصة الخرافية • وكانت الأساطير محاولات لتفسير طبيعة الأشياء وأصولها • فكانت بوصفها هذا بشيرة بظهور العلم والفلسفة، غير أنها فعلت ذلك على أساس من الخيال والتقليد ، دون تحقيق تجريبى منظم •

واستخدمت الفنون استخداما قويا فى التعبير عن الآراء العالمية الدينية ووضعها موضع التنفيذ ، فاكتسبت الفنون بدورها ثراء بفضل الأفكار الشائقة الملهمة التى كان يراد التعبير عنها : كقصص الآلهة ، والملائكة ، والقديسين ، والشياطين ، وقصص الجنة والجحيم ، وأصل الانسان ومستقبله ، كما اكتسبت ثراء أيضا عن طريق الفرصة التى أتيحت لها لتجميل العبادة الالهية بكل وسيلة ، حتى ينال الفنان حظوة الهية • ولقد أتاح الدين والفن الدينى بعض المجال لكل أنواع العقل ، بما فى ذلك العقلية المفكرة ، والنشيطة ، والجمالية ، والحالمة •

ويقال ان القدرة على صنع الأساطير ، وهى مصدر دائم للحيوية فى الفنون ، قد ذوت فى الانسان الحديث • كما يقال ان العلم لم يسلب الفن محتواه الدينى القديم فحسب ، بل فشل أيضا فى تزويده بأى شىء ملائم يقوم مقامه • ويقال كذلك ان النظرة العلمية الى الحياة قد أصبحت باردة وباعثة على الكآبة ، وأن الكون الذى تكشف عنه قبيح وقاس ، وأن التقدم الذى تحققه لا يشبع النفس الانسانية ، الى درجة أن الفنان الأصيل يأبى التعبير عنه أو تمجيده •

ورغم أن هذا الاتجاه يلقى اليوم من يعبر عنه على نطاق واسع ، الا أنه ليس بالاتجاه الوحيد الذى يشعر الناس به نحو ما حدث من انفصال بين الفن ، والدين ، والعلم • فثمة الكثير من الطوائف الدينية ورجال الدين لا يشعرون بحاجة الى الفن أو العلم ، كما أن كثيرا من الفنانين والنقاد الحديثين يشعرون بأنهم موفقون حقا دون ما عون من رجال الدين أو المعمل • فالطبيعة لا تزال قائمة يستمتع الناس بجمالها ، وتخلدها المناظر الطبيعية التى رسمها كلود ، وترنو ، ومونيه • والعقل الذى يستريح الى الثقافة الحديثة انما يرضيه كل الرضى أن يستطيع التخصص وفق الخطوط التى سار فيها الفن • وقد ينظر المرء الى الأنماط القديمة غير المتغايرة نظرة اعجاب ، غير أنه لا يستشعر الرغبة فى التورط ثانية فى كل قضاياها الدينية والفلسفية المميزة ، وفى كل رمزيتها الثقيلة • بل ان رجل العلوم أو رجل الهندسة هو أقل الناس رغبة فى جعل منتجاته مهوشة ومعقدة بأن يدخل فيها ثانية اعتبارات فنية ودينية • واذا كان عليه أن يتعاون مع الفنان ، كما هى الحال فى تصميم ثلاجة ، فليسهم كل منهما بقسط مميز يختص به ، واذا كان من رجال الدين ، فليذهب الى الكنيسة يوم الأحد ، واذا كان من رجال الفن ، فليذهب الى متحف الفن أو الى مدرسة مسائية للرسم • هذه كلها اتجاهات عامة فى يومنا هذا • فالفن ، والعلم ، والدين اذا ما انفصلت عن بعضها ، فليس من السهل أن تتحد وتأتلف ثانية • ولكن رغم مابينهما من تميز واختلاف ، فمن المستطاع أن تجتمع كلها كأجزاء من الحياة واذا كان صنع الأسطورة من وظيفة الفن ، فيمكن أن يحدث ذلك فى صراحة ووعى على أنها أسطورة فحسب ، دون ادعاء بأنها حقيقة واقعة اللهم الا بطريقة رمزية غير مباشرة ، ومن ثم دون ادعاء بأنها مصدقة من الناحية العلمية أو الدينية •

ومع ذلك فان هذا الحل لا يرضى أولئك الذين يشعرون بأن الأسطورة من أجل الأسطورة أو من أجل الفن لا يمكن الا أن تكون مجرد تسلية تافهة ، بل أن الأسطورة اذا أريد لها أن تحمل محمل الجد ،

فلا بد لها من تتناول مشكلات حيوية تمس المعتقد والسلوك • وهكذا كان شعر ت• س• اليوت • وثمة فلاسفة ، من أفلاطـــون وبلوتينـــوس الى أكوينوس وهيجل وبرجسن ، يرفضون تسليم الفلسفة كلية الى المنهج العلمى ، أو العقلانى ، أو التجريبى • وفى كل جيـــل جديد يحاولون التوفيق بين معتقداتها وأساليبها وبين أساليب الدين ومعتقداته ، وكذا بين بصائر الفلسفة وبصائر الفن •

٩ ـ ضغوط نحو الفعالية ، والاقتصاد والتخصص على اعتبار أنها تساعد على بساطة الشكل

من العوامل الملحة التى تشجع على التبسيط أن تكون هناك رغبـــة متزايدة فى أن يتصف أى ابتكار معين بالفعالية • فالناس يريدون وسائل تحقق لهم أهدافهم منها على أكمل وجه ، وهذا هو الموقف بالنسبة للأسلحة والأدوات ، والآلات ، وكذلك بالنسبة للوظائف المنفعية التى للفنون المفيدة كالعمارة * والأثاث •

ولقد عرف منذ زمن طويل ما للبساطة من قيمة فكرية فى نطـــاق الفلسفة والعلم والبحث ، ففى عقل العالم أو الفيلسوف وفى الكتابات التى ينشرها ، يقوم صراع لا يتوقف يهدف الى تحقيق بساطة التفكير والبيان فى تناوله للمواد الكثيرة المتعددة التى تعرض له ـ من مشكلات تتطـــلب الحل ، ومعلومات تتطلب التنظيم والتفســـير • وفى بحثه عن المعـــلومات المناسبة ، قد يستوعب منها الكثير على نحو مطرد ، ولكنه يأمل دائما فى تفسيرها وترتيبها بأبسط طريقة ممكنة تتفق مع الحقائق • ولقد رأينا كيف

(*) يناقش توينبى تحت المصطلح الغامض بعض الشيء وهو « التهذيب الزائد » Ethercalization اتجاه الحضارة نحو التبسيط بقصد زيادة الفعالية • وذلك فى كتابه A Study of History (ص ١٧٤ وما يليها)
قارن رأى كروبير فى كتابه The Nature of Culture (ص ٣٧٤) •
ومثل ذلك تحويل النظام المتعدد فى الكتابة الى النظام الابجـــدى عن طريق الحـــذف المتواصل •

أن الفيلسوف الانجليزى وليم أف أوكام William of Occam ساعد قرب نهاية القرون الوسطى على احياء الروح العلمية بمطالبته الجريئة بأن التفسيرات يجب ألا تتجاوز ما هو ضرورى • ففى الهندسة يعتبر أبسط برهان ممكن للنظرية أروع البراهين ، والمثل الأعلى للتفكير العلمى • وقد أطلق على هذه البراهين اسم « البراهين الجميلة » • وتغلبت نظرية كوبرنيق على نظرية بطليموس ، لا لأن أيا منهما كان يمكن اثباتها أو دحضها فى ذلك الوقت ، بل لأن الأولى فسرت الظواهر المشاهدة تفسيرا أبسط ، بينما النظرية الثانية كانت تتطلب من المرء أن يفرض وجود مدارات دائرية لا حصر لها فى حركة الأجرام السماوية ، وفى نهاية الأمر أصبحت هذه النظرية تبدو معقدة بصورة غير معقولة •

ومع ذلك ينبغى ألا يفترض أن النظرية الأبسط هى الأكثر صوابا دائما ، لأن الحقائق التى يراد تفسيرها قد تتطلب نظرية معقدة • وهذا هو شأن تاريخ الثقافة حيث اتضح أن نظريات القرن التاسع عشر التى قالت بأن التطور سار فى خط واحد فى عدة مراحل من البدائى الى الأكثر تقدما ، كانت بسيطة أكثر من اللازم • وكذلك فان النظرية التى يمكن قبولها يجب أن تكون صالحة فعالة كأداة للتفسير والتنبؤ والتحكم •

وفى مقدورنا أن نلاحظ أن الالحاح على التبسيط يتجلى فى أوضح صورة فى حالة الأشكال المنفعية ، وخاصة فى الابتكارات الحربية ، حيث يتعرض الانسان فى لحظة واحدة للحياة أو الموت • فالتقنيات الحربية ، كما يقرر بعض المؤرخين ، قد تقدمت عبر العصور فى ثبات مطرد نحو مزيد من الفعالية بصورة تفوق تقدم أية مهارة بشرية أخرى • ومن شأن المعتقدات الزائفة ، والكسل ، وشدة المحافظة على القديم ، والغباوة ، فى هذا المجال أن تقضى قضاء لا شك فيه على الجماعة التى تظهر مثل هذه الصفات • أما فى الفن فإن هذه السمات يمكن أن تبقى قرونا دون أن ينشأ عنها فى الظاهر ضرر حيوى • ومن المعروف جيدا ان التطور الحربى

يوازى من بعض الوجوه تطور أساليب الحيوان فى الهجــوم والدفاع • فحيوان الأرمادللو العملاق (الحيوان المدرع) الذى انقرض الآن ، كان يعتمد على دروعه الجسمية الثقيلة ، شأنه فى ذلك شأن فارس العصــور الوسطى • وفى عملية البحث الملح عن أساليب فعالة فى الدفاع والهجــوم تخلى الناس كلية عن بعض الأنواع المعقدة بعد تطور طــويل : فتلاشت الدروع الجسمية الثقيلة كما تلاشى سيف الطعان والمنجنيق • وأصبحت حلة جندى المشاة الحديثة أبسط من حلة فارس العصور الوسطى ، لكى تسهل عليه الحركة ، ولأن الرصاص ينفذ في الصلب الرقيق • غير أن أنواعا جديدة تتطور الآن ، كالملابس المخصصة لأسفار الفضاء •

وهناك حاجة أو ضغط مستمر الى مزيد من الفعالية فى كثير من أنواع المبتكرات • وهو ضغط انتقائى الى حد كبير ، يهمل بعض الأنواع بينما يدفع الى تحسين سريع فى تلك الأنواع التى تعطى لهـا أسبقية ثقافية • وحيث يعمل هذا الضغط عمله فانه يأخذ شكلا ايجابيا وشكلا سلبيا • فمن الناحية الايجابية فانه يدفع المخترع والمنتج الى صنع أجهزة معقــدة تحقق قوة وتنوعا يتزايدان بصــورة دائمة ، كما هى الحال فى السـيارة والطائرة • فكل منهما له برنامج تام من الأهداف أو الوظائف المتصــل بعضها ببعض ، كالسرعة ، والأمان ، والراحة ، والاقتصاد فى الانتقال ؛ وهذه تتطلب مزيدا ومزيدا من الأجزاء المنظمة تنظيما دقيقا • ومن الناحية الأخرى يوجد ضغط مضاد يهدف الى استبعاد الأجزاء غير الضرورية أو المعطلة ، والى تحاشى التكلفة ، والاحتكاك وخطر التحطم ، والأداء الصعب المتعب • وعلى هذا ينبغى أن يصنع الكل ، وكل جــزء من الاجزاء التى تستبقى ، بصورة بسيطة بقدر الامكان من حيث الشكل ، ويصمم بطريقة منظمة تحقق أعظم قدر من الاقتصاد ، والفعالية ، والصلاحية لأداء مهمته الخاصة •

والآلة أو جزء الآلة الذى يبسط بهذه الصورة يمكن أن يتسم بنوع

خاص من الجاذبية الواضحة والجمال الواضح فى أعين شخص يتآلف مع المفاهيم الآلية • وكثيرا ما تقارن هذه المثل بفعالية جناح طائر النورس وغيره من المبتكرات الوظيفية فى الطبيعة • ولقد كتب الطيار الفرنسى انطوان دى سانت اكسوبرى Antoine de St. Exupéry قطعة وجدانية فى كتابه « الرياح ، والرمال ، والنجوم » عن جمال المحرك وعن الالحاح الدائم على الاقتصاد المبسط فى الشكل الآلى •

وعندما تستبعد بعض الأجزاء ، أو تبسط وتصغر ، يستمر الضغط على اضافة أجزاء جديدة ، ويطالب الناس بأن يؤدى جهاز من نوع ما خدمات جديدة ، أو بأن تستنبط طرق تؤدى الخدمات القديمة بفعالية أكثر • فالسيارة يجب أن تزداد سرعتها ، وتكون أكثر راحة وأمانا ، وتتوفر فيها سهولة القيادة بالنسبة للنساء وغيرهن ممن ليس لهم الملم بالناحية الآلية • كما يجب أن تزود السيارة بالملحقات المطلوبة ، كمساحات الزجاج الأمامى ، والأبواق الكهربية ، وأجهزة التدفئة ، وأجهزة التكييف ؛ والراديو ؛ ومرشحات الهواء ؛ ومرشحات الزيت ، والأضواء الأمامية التى تعمل بطريقة أتوماتيكية ، وولاعات السجاير والفرامل وأجهزة الدفع • وهكذا تحتاج السيارة الى المزيد والمزيد من الأجزاء ، وينبغى على المهندس أن يبسط هذه الأشياء بدورها ويجعلها مناسبة للكل المحكم • ثم يؤدى الاعلان وفن البيع الى مزيد مطرد من المطالب ، وكثيرا ما تتضارب هذه المطالب بعضها مع بعض ، كما هى الحال فى مطلب السرعة ومطلب الأمان • فان سحر الجودة الذى يستهوى الصفوة من الناس لا بد وأن يتنافس مع سحر مضاد هو سحر الزخرفة المعقدة أى اضافة أجزاء زخرفية مختلفة الألوان ومطلية بالكروم لا تعتبر فيما عدا ذلك أشياء ضرورية ، والقصد من هذا كله ارضاء الذوق الشعبى • وهنا أيضا يوفق المنتجون بين المطلبين • وهكذا ترى أن تطور نوع وظيفى كالسيارة هو عملية توفيق مستمر بين اتجاه التعقيد واتجاه التبسيط ، والباعث عليهما انما هو الرغبة

فى اجابة عدد من المطالب الشعبية (بما فى ذلك المطلب الجمالى) بطريقة تتوفر فيها الجودة والرخص قدر المستطاع •

ويتتبع المؤرخون ما اعتور كثيرا من أمثال هذه الانواع من ارتقاءات عدة متشابكة ، وغالبا ما يسمونها « تطورات » ويبدأ بعضهم بأنواع قديمة كانت مختلفة كل الاختلاف عن الانواع الحالية ، من المزولة الى الساعة الحديثة • ويتمثل فى تطور أجزاء الساعة ادخال مبتكرات أكثر فعالية تؤدى المهمة الأساسية ، وهى قياس الوقت ، الى جانب مبتكرات اضافية كتلك التى تدق جرسا للتنبيه فى اللحظة المطلوبة • وينتج عن ذلك شىء أكثر تعقيدا بوجه عام ، كلما أضيفت أجزاء وأجزاء تسير معا بصورة دقيقة فى جهاز يعمل فى سهولة • وانا لنـلاحظ فى تاريخ الساعة المخترعات المتعاقبة كأثقال البكر ، وعجلات الشواكيش ، والبنـدولات ، والنابضات الرئيسية وغيرها ••• غير أن الأجزاء القديمة يستغنى عنها بصورة مستمرة لأن الأجزاء الجديدة تعمل عملها بفعالية أكثر ، كما أن الساعات الكهربية التى تعمل بتيار متناوب ، تستغنى عن أجزاء كثيرة •

وعندما يصبح شكل نفعى معقدا ومتعبا أكثر مما ينبغى ، بينما يستمر الطلب على مزيد من مختلف الخدمات ، فان المنتجين يلجأون ثانيـة الى وسيلة تقسيم الشكل الى عدة أنواع أبسط وأكثر تخصصا تصنع وتستخدم كل منها على حدة • فالسيارة كصنف تقسم اليوم الى أنواع مختلفة كثيرة : فهناك سيارة الركوب لمختلف مسـتويات الدخل ، وأنواع مختلفـة من الأوتوبيس ، وناقلات البضائع الصغيرة والكبيرة ، والجرارات ، والمقطورات ودبابات الجيش ، والجيب ؟ والبلدوزر وهكذا • وكل من هذه الأنواع هو أكثر تطورا من السيارة القديمة من حيث أنه مهيأ بصورة أكثر تحديدا لكى يؤدى مجموعة وظائف معينة • ومن ثم فان الاتجاه السـائد نحو

(*) مثل The Evolution of Clock Work (لندن ١٩٣١) تأليف J.D. Robertson

التعقيد يلقى ما يمنعه من انتاج سيارات عملاقة غير عملية ، وذلك بتوزيعه في اتجاهات مختلفة متزايدة العدد ، وكلها يتصل بعضها ببعض كأجزاء من حضارة آلية متطورة واحدة •

والمبتكرات شديدة البساطة ، **عندما تصبح دقيقة التخصص** ومحددة من حيث الشكل والوظيفة ، فانها تكون مميزة لتكنولوجيتنا العلمية عظيمة التطور ، شأنها فى ذلك شأن المبتكرات المعقدة • فمن بين أدوات الجراح توجد مباضع ومجسات وما يشبهها من أدوات خاصة مميزة ، وهى بسيطة كل البساطة فى الشكل ، ويخصص كل منها لأداء عملية من نوع خاص• وثمة مثل آخر هو مقياس جوهانسن ، المستخدم فى الصناعة الدقيقة لقياس حجم فتحة فى نطاق حدود صغيرة جدا من التجاوز • وهو لا يعدو أن يكون قطعة صغيرة مستطيلة من المعدن ، بسيطة كل البساطة ، ولكنه ذو شكل وحجم دقيق معين ، ومصنوع من معدن لا يتغير شكله الا بنسبة صغيرة قدر الامكان • وفى بعض الأحيان تستخدم آلات معقدة جدا لصنع منتجات بسيطة جدا بطريقة رخيصة فعالة : ومثل ذلك تلك الآلات التى تصنع الدبابيس ، والمسامير ذوات الصواميل ، والمسامير اللولبية • وقد يكون المنتج الشديد التحديد بالغ البساطة فى حد ذاته ، غير أن مثله لا يطلب أو يصنع الا فى حضارة بلغت مستوى رفيعا من التطور فى هذا الاتجاه ، وهذا شأن حضارتنا فى الاتجاهات الآلية • ومع أن هذا المنتج منفصل عن غيره ومستقل فى حركته ، الا أنه جزء لا يتجزأ من هذا المركب التكنولوجى الثقافى الأوسع • ومثل هذا المبتكر المتخصص المحدد يعتبر أكثر تطورا من مبتكر فى مثل بساطته فى ثقافة ما قبل التاريخ كأداة من الحجر أو عصا من الخشب يمكن استخدامها فى وظائف كثيرة ، ولكنها ليست مهيأة بصورة خاصة لأية وظيفة واحدة منها • ومع ذلك فان مبتكرا من المبتكرات يمكن أن يكون ملائما لعدة وظائف ويظل فى الوقت عينه محددا ، اذا روعى فى صنعه أن يصلح لكل وظيفة على حدة ولكل الوظائف مجتمعة •

واذا فحص الانسان أداة أو قطعة بسيطة من صنع الانسان بمفردها دون أن يعرف شيئا عن بيئتها الثقافية ، فانه قد يعجز عن تفسير وظيفتها أو درجة التطور التى تمثلها • غير أن ما يبدو عليها من وضوح الشكل وصقله هو بوجه عام دليل يبين لأول وهلة بعض التحديد فى التصميم الوظيفى • فخط واحد مرسوم ، كالدائرة الكاملة التى رسمها جوتو وهو طفل ، كما تقول القصة المنقولة ، قد يدل على مهارة يدوية فائقة تحت سيطرة عقلية محددة • وضربة واحدة على جرس معبد بوذى ، مليئة بنغمات عالية رخيمة وتذوب ذوبانا بطيئا ، انما تظهر تحكما محددا فى الصوت لأسباب جمالية بعض الشىء • وهى تتلاءم فى يسر مع ما يحيط بها من طقوس مرئية وسمعية ، كما تتلاءم مع الفلسفة البوذية ، كرمز للحياة الزائلة • ومع أنها لا تنطوى فى حد ذاتها الا على الحد الأدنى من التعقيد ، الا أنها تدل على المستوى التطورى الرفيع الذى بلغه محيطها الفنى والثقافى ، شأنها فى ذلك شأن زنبرك واحد من ساعة سويسرية دقيقة الصنع •

١٠ ـ سحر البساطة والاقتصاد • النواحى السيكولوجية

لا تتعرض الأعمال الفنية عادة لمثل ما تتعرض له الادوات والآلات من ضغط لكى تكون فعالة • بل على النقيض من ذلك ، فان اعتبار «الفعالية» و « النجاح » من الشعارات المفضلة فى عالم الأعمال وعصر الآلة ، جعل هاتين الكلمتين بغيضتين لدى كثير من الفنانين • غير أن الفن يمكن أن يكون فعالا بطريقته الخاصة ، وان لم يوصف عادة على هذا النحو • وقد يكون الفن كذلك من نواح تختلف كل الاختلاف عن تلك التى للآلات• فاذا كان الهدف من القصر أن يظهر مكانة صاحبه وثراءه وفخامته ، فان المغالاة فى كثرة أجزائه وزخارفه قد تكون أكثر فعالية فى تحقيق هذا الهدف من المغالاة فى الناحية الوظيفية الصارمة • ومثل هذا التظاهر

وتفخيم الذات يمكن أن يكون نوعا من وظيفة اجتماعية نفسية ، ويمكن أن يكون كذلك أيضا نوع معين من الجمال وفق مقاييس الأذواق الجمالية السائدة ، ففي بعض الأحيان يحبذ الذوق الزخرف المعقد لذاته ، كما هو الحال في المنسوجات الاسلامية ، والفسيفساء ، والقرميد والرسوم على سطح الجص • وفي بعض الأحيان تتجه مستحدثات الزى الى أن تكون ملابس النساء وقبعاتهن مليئة بزخرف « لا وظيفي » • فاذا كان الأمر كذلك ، فان أهداف الجمال الأنثوى والجاذبية الجنسية يمكن أن تخدمها هذه الطريقة بصورة أكثر ما يكون فعالية • وأهداف الفن عادة - وخاصة الفن الجميل - لا تخضع لتفكير جلى واضح ، ومن ثم فمن العسير البت في أى الوسائل أجدى لتحقيقها ، ولكن هنا أيضا ينطبق قانون أوكام الى حد ما • فان أكثر الأعمال الفنية فعالية هو الذى يستخدم بالضبط ذلك القدر والنوع من الصقل الذى يحقق على أحسن وجه النتيجة المنشودة ويتحاشى النتائج غير المطلوبة • وهناك في العادة نقطة تتحقق عندها أفضل النتائج ، واذا ما أضيفت بعدها تفاصيل أكثر فان هذه التفاصيل تعطى عائدا متناقصا أو غير مطلوب •

واذا توفرت في أحد المبتكرات النفعية صلاحية كاملة وفعالية اقتصادية واضحة ، فانه غالبا ما يسر المشاهد من الناحية الجمالية • فان ادراك الانسان لصلاحية الشيء ولمهارة صانعه ، الى جانب الابتهاج الحسى برؤيته وربما في لمسه واستعماله ، قد تندمج كلها معا في خلق احساس جمالى موحد • ومن ثم فان المشاهد صاحب الحساسية قد يعجب بسيف من الصلب في صندوق من الزجاج يبدو له كامل الانسجام ، وقاطعا ومرنا . حتى اذا لم يكن راغبا في استخدامه • والجمال الذى ينسب لمثل هذه الأشكال قد ينتقل بعد ذلك الى أى شيء يماثله في الشكل ، والمادة المصنوع منها ، والأفكار المقترنة به • ففي مستهل القرن العشرين كانت هناك موجة حماس « لأشكال الآلة » في الرسم والنحت • واقترن هذا الحماس اقترانا وثيقا بالحركة التكعيبية التى ركزت على الاشكال الهندسية ، وتمثل في

الصور الفوتوغرافية التى صورها تشارلس شيلر ، واللوحات التى رسمها ليجيـــه Léger وصور فيها الآلات وكذا مناظر المناطق الصناعية مليئة بالمستطيلات الحادة والاسطوانات الجامدة ، بل وأجزاء داخلية من بيوت الريف تماثل تلك المناظر من حيث الصرامة والاشكال الهندسية حتى بدون أن تشمل فى الواقع رسوم آلات حقيقية • وأصبحت أجزاء الآلة موضع الاعجاب فكانت تعرض فى المعارض خلال الثلاثينات • وكانت عيـــون المتحمسين ترى فى قرص من الصـــلب أو قطعة من محمـــل الكريات (الرومان بلى) جمالا يفوق جمال منظر طبيعى عتيق غامض ، أو شـكل سقيم لانسان ، وبرزت أشكال الآلة والتصميمات الهندسية المماثلة لها فى النحت ، والأوانى ، والأثاث ، وتصميمات النسيج • وبنيت منـــازل شبيهة « بآلات للسكن » ، كما مثل الملحنون أصوات الآلة فى الموسيقى (كأصوات القطار فى القطعة التى لحنها هونيجر Honegger وسماها (Pacific 23) بل لقد كانت هناك رقصات من الباليه تشمل حركات آلية ، لتبين فى بعض الأحيان أن تلك الحركات لها جمالها الخاص ، ولتبين فى أحيان أخرى أن الانسان عبد للآلة •

واقترنت الأشكال الهندسية والآلية فى عقول بعض الناس بالبساطة والاقتصاد والأداء الفعال ، غير أن غيرهم كان يعجب بها لأسباب مختلفة• فتصميم أو منظر لأشكال آلة أو مصنع كان يمكن أن يكون هو نفسه معقدا دون حدود ، ولم يكن رسم مثل هذه الأشكال « وظيفيا » أو فعالا كمـا كان شأن الآلة • والحق أن الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة اذا ما طبقت على ظهر مقعد ذى مساند ، فانها قد تتنافى مع وظيفـة الراحـة • وطالب المعجبـون بتصميم الطائرة بادخـال زخـارف مسـتمدة من الطائرات فى سياراتهم وفى أشياء أخرى دون أن تكون لها فائدة فى السيارة ، وطلبت الأشكال الانسيابية حيث لا تكون لها وظيفة معينة • ولا شك أنه لا بد من أن يتوفر لدى المرء ادراك للتشابهات الجمالية الأعمق لكى يرى أن الفعالية الوظيفية ليست بالضرورة شيئا مقترنا بالمعدن اللامع أو الأشكال الهندسية

الصارمة. وفى حالة النبات والحيوان تتجلى هذه الفعالية فى الأنسجة الملساء جذابة الألوان وفى الأشكال المنحنية دون نظام • غير اننا نعيش فى عصر تقترن فيه الاختراعات الفعالة بوجه خاص بالآلات المصنوعة من الصلب ، ويقترن فيه العلم البحت بالرياضة والطبيعة • وبحكم هذا الارتباط الذهنى فان الصور المأخوذة من الآلات المصنوعة من الصلب تتجه الى الايحاء بالفعالية والقوة ، وهى على هذا النحو تكون موضع اعجاب أو ازدراء المرء وفق مشاعره نحو الفعالية والقوة • وبالمثل فان الرسوم البيانية الهندسية البسيطة توحى بتفكير سليم ، وبمعرفة علمية ، وبوضوح الفكر وقوته ، حتى فى نظر شخص لا يفهم معناها الرياضى • ولقد أبدى أفلاطون نفسه اعجابه بتلك الرسوم من الناحية الجمالية فى « Philebus » ، وكذلك ورد فى كتابات ادنا سانت فنسنت ميلاى أن « اقليدس وحده هو الذى رأى الجمال عاريا » • ولا شك أن الرسوم المتناهية البساطة التى رسمها موندريان ، وأغلبها خطوط ومستطيلات سوداء على سطوح بيضاء ، يرجع الفضل فى جاذبيتها الى مثل هذه الاقترانات ، والى ايحائها بالدقة الواضحة للفكر الهندسى ، وبالاتزان الساكن للقوى فى اطار من المعدن المطلى بالميناء • ومن الطبيعى أن الرسوم البيانية العلمية يمكن أن تكون معقدة وغير منتظمة الى درجة كبيرة ، ومن ثم فان تأثيرها الجمالى من المحتمل أن يكون مختلفا •

ورغم أن اعتبارات الفعالية من شأنها أن تعمل على التبسيط النسبى ، الا أن البساطة المتطرفة نفسها لا تكفل الفعالية ، وليست بالضرورة مقترنة بها • وقد يفشل ابتكار بسيط قصد به أن يؤدى فائدة عملية من نوع ما كما فشلت أجنحة ايكاروس (*) • ومع أن المقصود منه أن يكسب المشاهد متعة جمالية ، الا أنه قد يكون من البساطة بحيث لا يجذب أو

(*) ايكاروس : ابن ديدالوس وقد أسرف فى التحليق عند فراره من السجن حتى أمسى على مقربة من الشمس فذاب جناحاه الشمعيان وسقط فى البحر (ميثولوجيا يونانية) .

يستبقى اهتمام أى انسان • والاقتصاد فى الفن قد يكون بسيطا أو معقدا ، وهو يعنى أن أى شىء يحاول العمل انجازه ، انما ينجزه بالحد الأدنى من الأجزاء ، والحركات ، والجهود التى تستهلك الطاقة • ومن ثم فان لاعب الجولف الماهر يستطيع فى يسر ورشاقة أن يضرب الكرة الى مسافة بعيدة ويصيب المرمى اصابة دقيقة •

وثمة أنواع من الأدب والموسيقى تكون موضع اطراء من أجل ماتتسم به من اقتصاد محكم كالهايكو اليابانية مثلا Haiku • وهى قصيدة قصيرة جدا تقتصر غالبا على صورة عاطفية واحدة ، يحاول فيها الشاعر احداث تأثير جمالى مركز مستخدما الحد الأدنى من أدوات التعبير (*) • وقد حاول اليابانيون احداث مثل هذه التأثيرات فى وسائط كثيرة ، كرسم عود خيزران واحد بفرشاة الحبر ، أو صنع قدح للشاى ، أو تنسيق الأزهار ، أو عزف نغمات قليلة على الناى • وفى مقدور المعجبين بهذا الاقتصاد المقيد المحكم فى الشكل من جانب اليابانيين أن يجدوا صفات مماثلة بعض الشىء فى آنية يونانية للزينة ، أو فى لحن ترتيلى من تأليف باخ ، أو فى مقدمة موسيقية من تلحين شوبان ، أو فى قصيدة قصيرة (سونت) من تأليف شكسبير • وهم يعتبرون لفظى «بسيط» و «اقتصادى» من ألفاظ الاطراء ، أما أضدادهما ، مثل « كثير التفاصيل » و « معقد » ، « شديد الزخرفة » ، « عظيم الفخامة » ، « كثير الكلمات » ، « مطنب » فهى من ألفاظ الاستهجان والقدح •

ومثل هذه الأمثلة من الاقتصاد ليست بحال من الأحوال بسيطة كل البساطة فهى صغيرة وبسيطة نسبيا فى جماع مملكة الفن ، غير أن كلا منها، اذا حلل تحليلا دقيقا ، فانه يبدو شيئا كثيرا فى حيز قليل ، وعالما صغيرا من الظلال الدقيقة والشكل المحدد المنسق • وكان من الضرورى أن

(*) أشرقت الشمس فجأة على الطريق الجبلى وسط عبير أزهار البرقوق .
(باشو)

تنصرم قرون من التجربة لتعلم الفنان كيف يقول مثل هذا الكثير وكيف يلمح اليه فى مثل هذا الحيز الصغير ، وكيف يشذب الكثير مما لا لزوم له بالنسبة لهذا التأثير المعين •

وهناك أنواع معينة من التأثير الجمالى المنشود قد تتطلب نوعا مختلفا جدا من الشكل : لا الشكل الهندسى الصارم بل الشكل الوافر الزخرفة ، أو المنمق ، أو المتسم بعدم الانتظام الشديد • فقدح الشاى قد يراعى فى صنعه أن يبدو فى صورة غير محددة ، وخشنة ، وغير منتظمة • والطريق العلمى الى الفن والجماليات لا يعنى بالضرورة تفضيل الأشكال الآلية ، والصفات الصارمة الجامدة فى الفن ، فاذا كان الانسان مصمما لديكور يناسب أوبرا ترستان وايزولدى ، وأراد أن يبالغ فى جوها العاطفى الرومانتيكى الثقيل ، فما هو أكثر أساليب الديكور فعالية لتحقيق هذا الهدف ؟ واذا أراد أن يصنع لخشبة المسرح خلفية توحى بأن أشخاص التمثيلية عاجزون ، مترددون ، مرتبكون ، مغرمون بمختلف التحف القديمة والزخرفة الرخيصة ، فكيف يستطيع أن يفعل ذلك بصورة أكثر ما تكون فعالية ؟ والتناقض الظاهرى هنا واضح : فالعجز يمكن أن يوحى به بطريقة فعالة ، والغباوة يمكن أن يوحى بها بطريقة ذكية • وحتى هنا أيضا فان بعض الاقتصاد فى الأساليب يمكن أن يساعد على تحقيق الهدف، ففى الاستطاعة أن تنقل للمشاهد احساسا بزخرفة مبتذلة زائدة عن الحد باستخدام زخارف قليلة نسبيا من أنواع رديئة حقا بولغ فى سوء تنظيمها •

والفعالية ، فى مفهومها العريض ، هى مجرد النجاح فى انجاز أى شىء يسعى المرء الى انجازه • فاذا تطلب هدفه الجمالى وسائل تختلف اختلافا شديدا عن وسائل الابتكار الآلى ، فان الفعالية الفنية الحقيقية سوف تتطلب استخدام تلك الوسائل ، وحين يهاجم الصوفيون والرومانتيكيون فى عنف واستهجان المثل العليا الغربية الحديثة للنجاح والفعالية فانهم يستخدمون هذين اللفظين بمعنى ضيق جدا •

ومع ذلك فان الروح الفكرية والمنطقية للعلم من شأنها فعلا أن تنحو الى تفضيل الأشكال البسيطة الخالية من الزخرف ، طالما كانت متفقة مع الأهداف المنشودة . وليس من قبيل الصدفة أن يونان أثينا القرن السادس والقرن الخامس ، الذين خلقوا العلم والفلسفة ، كانوا يطرون تجنب الشطط فى الفن والحياة ، أو أنهم كثيرا ما كانوا يتركون سطوحا واسعة خاوية وغير مزخرفة . ولقد كان هوراس من رأى أبيقور فى تفضيل منزل ريفى صغير بسيط على صنوف البذخ الفارسية . والمعروف أن رغبة المرء فى أن تكون البيئة التى تحيط به خشنة كل الخشونة كما هى الحال فى الأديرة انما تعبر عن تقشف عام ، وعن تصميم على استبعاد كل ملذات حسية من الحياة . وكذلك فان معمل العالم ، ومحراب الفيلسوف ، بل ومرسم الفنان انما تتسم بالتقشف بصورة أكثر اعتدالا ، ودون اعراض عام عن المتع الحسية . وعلى الأقل فان أمثال هؤلاء الرجال ، خلال ساعات العمل ، وربما فى كل الأوقات ، لا يرغبون فى أن تلهيهم كثرة المثيرات الحسية ، مهما كانت شائقة . وكلما ازداد فيها عنصر التشويق كانت أكثر الهاء وأكثر تعويقا لأفكار الانسان . وقد لا يجد الشخص الحالم أو المغرم بالجمال بصورة سلبية ، تعارضا فى أن يكون محاطا بمناظر وأصوات جذابة ايحائية ، كما هى الحال اذا وجد فى قصر فارسى ملىء بالزخرف غاص بالموسيقيين والراقصات ، غير أن أى انسان يرغب فى تنمية اتجاهه الفكرى الخاص ينبغى عليه أن يبعد هذه الأشياء الى أوقات الفراغ ، مهما كان أسفه على ذلك . واذا استلزم الأمر أن يكون ذلك الفن من أبسط الفنون وأكثرها هدوءا وأبعدها عن الزخرف . واذا كان لا مفر من أن يكون محاطا بفن واضح أنه مناف للذوق السليم ، فعليه أن يتعلم تجاهله.

وعندما يحاول الانسان أن ينام فانه ينشد الظلام والهدوء ، وعندما يعتريه المرض ، فانه يفضل الجدران الخالية من الزخرف والأثاث البسيط. وعندما يكون فى دور النقاهة فانه قد يستمتع بالزهور وبقليل من الموسيقى

الهادئة أو الحديث الهادىء ، واذا كان عمل المرء شاقا مرهقا ، فانه قد يرغب فى أن يخلد الى الراحة فترة من الوقت ، ثم يخرج مساء ليستمتع بنوع آخر من الاثارة كعرض موسيقى فى المسرح • والرغبة فى الاثارة الجمالية القوية الطويلة انما تجىء وتذهب كما هو شأن الشهوات الجسدية، وهى رغبة دورية بعض الشىء تحددها حالة الانسان الجسمية والعقلية العامة • غير أن بعض الأفراد يتطلبون من الاثارة بوجه عام أكثر من غيرهم كما أن بعض الثقافات تتطلب أكثر من غيرها • وهؤلاء الأفراد يتراوحون بين المتطرفين فى التقشف الذين لا يرغبون فى أية اثارة جمالية فى أى وقت ، وبين المتعطشين الى ملاحقة المتعة الذين يصرون على أن يوجدوا أنفسهم فى كل ساعات اليقظة وسط الأضواء ، والألوان ، والموسيقى ، وبين أناس يتحركون ويتحدثون • وكل من هذين التطرفين قد ينم عن وجود مشكلة نفسية باطنية من نوع ما • وفى الحالة الطبيعية يوجد بعض التقلب بين درجات معتدلة من الاشتهاء الجمالى • وفى هذا الوضع تنشأ حالة من التشبع النسبى أو مقاومة الاثارة الخارجية تدعو الى تبسيط الفن أو أية مؤثرات أخرى فى البيئة ، أو الى تحاشيها كلية• ومن المستحيل فى بيئة متحضرة أن يتحاشى الانسان الفن كله، بالمعنى العريض لهذا اللفظ • فالجدار الأبيض الخالى من الزخرف تماما يمكن أن يكون عملا فنيا ، وهذا أيضا شأن الجرس الذى يدعو الرهبان الى الصلاة ، غير أن كليهما بسيط كل البساطة ومتواضع كل التواضع ، كما أن الانسان يستطيع أن يتحكم من الناحية الفنية فى اللغة واللهجة اللتين يتحدث بهما • وبالنسبة للشخص الذى اكتسب تذوقا لما يحيط به فى المنزل والمكتب من أشياء روعيت العناية فى تصميمها ، فان الفن البسيط المتواضع من المحتمل أن يكون أقل الهاء له من عدم وجود فن عملى على الاطلاق ، وأقل الهاء من الفوضى ، أو الأرض القفر ، أو الطبيعة الموحشة •

وتتصل كل دوافع التبسيط التى تناولناها الآن بالضغط الأساسى الذى يستهدف الأداء الفعال ، وهو ضغط كان تاريخه سابقا بزمن طويل

للفن الانسانى وللنوع الانسانى نفسه • ويعمل هذا الضغط كفرملة تكبح الضغط المضاد الذى يستهدف ملء عقل الانسان والبيئة المحيطة به بأكثر ما يمكن من أشياء ، كل منها شائق فى حد ذاته ، بأشياء معقدة ينظر اليها ويستمع اليها ، ويطالعها ؛ ويصنعها ؛ ويفعلها ؛ وبمشكلات معقدة تسترعى الانتباه وتشغل الفكر ، وتتطلب العمل فى كل لحظة من لحظات اليوم • وهو ضغط يتغير تبعا للشخص والموقف ، ويعمل على ازالة التعقيد فى الفن وفى غيره ، وعلى انقاصه وتقييده • ولولا هذا الضغط لغلبنا على أمرنا وانتابنا الاجهاد ، وعجزنا عن الاستمتاع بأى شىء أو انجاز أى شىء • وبهذا الضغط نواصل افساح المجال لذلك الذى يبدو لنا أكثر الأشياء أهمية • وبه نظل نهدم ، وننسى ، ونتجاهل ما يعرقل المهمة الرئيسية التى نمارسها ، سواء كانت عملا أو راحة ؛ أو لعبا • ونظل ننسى آلاف الأرقام التى لم نعد فى حاجة اليها كرقم غرفة الفندق التى غادرها المرء ، وموعد القطار الذى ركبه • ومثل هذا النسيان أو الاستبعاد من الوعى لا يدل بالضرورة على وجود كبت أو صراع عصبى ، لأن الشخص العصبى لديه أسباب اضافية تدفعه الى النسيان ، وهو ينسى أو يتجاهل أشياء لا ينساها أو يتجاهلها شخص طبيعى • ومن شأن الغريزة وقدرات الادراك المحدودة أن تجعل الحيوان لا يلاحظ الا قليلا من المثيرات التى تنصب عليه فى حالة اليقظة • أما الانسان فانه يلاحظ أكثر ، ويفكر أكثر ، وهو أقل من الحيوان استرشادا بالغريزة فى اختياره • وينبغى أن يكون اختياره واعيا وهادفا ، ومستندا الى التقييم الذكى على نحو مطرد • وهو يحاول المحافظة على توازن مرن بين المعقد والبسيط ، فى بيئته ، وفى تجربته الباطنية ، حتى يحقق أسمى القيم فى نظره تحت الظروف المتغيرة • وليس فى مقدور المرء أن يكسب الحياة تعقيدا بأكبر قدر من الفعالية حيث يكون التعقيد لازما الا اذا صمم على تبسيطها حيث لا يكون التعقيد ضروريا • وهو فى حكمه على هذه الأمور يتلمس الطريق ويتعرض للخطأ •

والرغبة فى مزيد من التعقيد أو مزيد من البساطة فى الفن تختلف

اختلافا كبيرا تبعا للنمط الثقافي العام وموجات الزى ، كما أنهـا تختلف تبعا للعمر والجنس ، وللمهنة ونوع الشخصية • وكذلك تختلف حسب أوقات اليوم وحالة المرء من حيث النشاط أو التعب • وقد يمل الانسان ما يتسم بالتطرف فى التعقيد أو البساطة ويطلب العكس على سبيل التباين• ويمكن أن يشد اهتمام تخصصى قوى انتباه المشـاهد الناضج عن طريق الجهد اللازم لتفهم شكل معقد ، فلا يشعر بأنه معقد أكثر مما ينبغى • فاذا ما تغير اهتمامه فان حكمه على ما هو متطرف فى التعقيد سوف يتغير معه•

١١ ـ الحدود السيكولوجية التى تحد من تعقيد الأعمال الفنية

ليس العمل الفنى وسيلة يعبر بها الفنان عن نفســه فحسب ومنفذا لدوافعه البناءة فقط ، بل هو الى جانب ذلك وسيلة تستثير وتوجه فى المشاهد نوعا من الخبرة الجمالية • فان أكثر أنواع المنتجات التى تعتبر فنا انما توجه الى حاسته البصرية ، والى حاسته السمعية ، أو الى الحاستين معا (كما فى الأوبرا) • وهذه الأنواع تثير وتوجه استجاباته الادراكية الحسية ومايتصل بها من استجابات أخرى ، كالخيال ، والفهم ، والعاطفة •

وبمــا أن الفن يوجـه الى الادراك الحسى والى الأجهزة النفسـية الجسمية الأخرى ، فان عمله تكيفه طبيعة هذه الأجهـزة فى المشـاهد • فالأعمى لا يستطيع أن يستمتع مباشرة بلوحة من اللوحات ، والأصم ليس فى مقدوره أن يستمتع بسمفونية • وهناك حدود يقـررها تركيب العين والأذن الانسانية لمدى الأمواج الضـوئية والأمواج الصـوتية التى يمكن الاحساس بها ، ومن ثم يتحدد المدى الفعال للون والطبقة فى الفن• واذا كانت المؤثرات حادة أكثر ممـا ينبغى أصبحت شيئا لا يطاق ، واذا كانت خافتة أكثر من اللازم عجزت الحواس عن ادراكها • وهكذا فان حدود التطور فى الفن انما يضعها البنيان العضوى الوراثى للانسان الى حد ما • ويتسع هذا البنيان فى الفرد مع النمـو الطبيعى ، وبهـذا يزداد فى الفن

مدى التأثيرات التى يمكن ادراكها ورغم أن أعضاء الحس تتغير تغيرا قليلا، فان قدرة المخ على تفسير ما تدركه هذه الأعضاء تنمو نموا عظيما • ومن شأن التعليم ، بما فى ذلك التدريب الخاص فى الفن ، أن يزيد من قدرة الفرد على الادراك ، والفهم ، والتخيل ؛ والشعور ؛ والرغبة ؛ والتفكير استجابة لعمل من الأعمال الفنية • فالطفل الصغير ليس فى مقدوره أن يفهم تمثيلية تنطوى على انفعالات تثور فى نفوس المراهقين ، والرجل الجاهل يعجز عن تفهم عدد كبير من المراجع التاريخية أو الميثولوجية أو العلمية • واذا احتوت قطعة من موسيقى الفوجية على أكثر من أصوات قليلة ، أو اذا اشتملت تمثيلية على أكثر من شخصيات رئيسية قليلة وحبكات ثانوية قليلة ، فان القطعة الموسيقية أو التمثيلية تصبح معقدة الى درجة يتعذر معها على المستمع تتبعها • وقد سبق أن حدث ذلك فى الموسيقى البوليفونية فى العصر الذى كتب فيه جوهان سيباستيان باخ « فن الفوجيه » • وبالنسبة لأى انسان غير الموسيقى المتخصص ، فان الطرق التى لا حصر لها فى تنويع كل لحن بطرق الكونترابنط فى قلب الصورة والانقاص ، وما شابه ذلك ـ كانت تشكل معضلة عويصة للآذان غير المدربة ؛ فلا تستطيع تتبعها تفصيلا • ومن الجائز أن غير هؤلاء من الناس كانوا يستمتعون باللحن بصورة غامضة أكثر ، كنسيج موسيقى محبوك يتحرك حركة سريعة ، غير أن الناس كانوا يتساءلون ويتساءلون عما اذا كان هذا التعقيد له قيمته • أما الآن فان أنواعا أبسط من الموسيقى كالخط الميلودى المنفرد بمصاحبة الأصوات أو الآلات قد أصبح لها استهواء مباشر من الناحية الحسية والعاطفية ، على كل المستويات الاجتماعية •

وبوجه عام ، واذا تساوت العوامل الأخرى ، فان الانسان كلما زاد من تعقيد عمل فنى ، ازدادت صعوبة فهمه ككل عضوى ، واستيعاب كل أو أكثر تفاصيله والعلاقات المكونة له ، فى مجموعها وكل منها على حدة ، كأجزاء لأى شكل قائم يوحد بينها • وثمة عوامل أخرى تؤثر فى سهولة الفهم كأن يكون الانسان قد ألف نوع المادة المستخدمة ، بما فى ذلك

الصور الحسية والمعاني ، هذا بالاضافة الى اهتمام الانسان ، ومزاجه ، وحالته ، وبيئته في ذلك الوقت • فاذا عرض عمل فني دقيق وناضج ومعقد على شخص لا يستطيع ادراكه وفهمه تماما ، فانه قد لا يفهم الا جزءا منه ، شأنه في ذلك شأن طفل صغير يلاحظ قطة صغيرة فى أحد أركان لوحة ضخمة من رسم روبنز • وقد يفهم العمل الفنى فى مجموعه بطريقة مبهمة سطحية ، كما هى الحال عندما يغفو رجل أعمال مجهد أثناء سمفونية طويلة ، وقد ينصرف عنها كلية اذا وجدها صعبة ومملة على نحو بالغ •

وليست صعوبة ادراك الفن وفهمه شيئا يتناسب تماما مع درجة تعقيده • فالتغاير الكثير فى الأجزاء مع القليل من التكامل يجعل من الصعب على المشاهد أن يفهم تلك الأجزاء معا ككل• فان العمل الفنى أسهل على الفهم اذا كان فى اطار محدد شامل • وقد يكون عمل فنى بسيط صعب الفهم لغرابة محتوياته ، أو شكله ، أو أسلوبه ، أو معانيه الرمزية • غير أننا نستطيع القول بوجه عام ان تزايد التعقيد يزيد من اجهاد قدرات الانسان على الادراك الشامل ، والتفسير ، والتخيل ، والتذكر •

ودرجة التعقيد التى تستحب فى عمل فنى انما تتناسب على وجه التقريب مع التطور العقلى والجمالى للفرد أو الجماعة المعنية ، ومع مزاج هذا الفرد أو تلك الجماعة • وكلما صعب فهم عمل فنى فهما دقيقا ، زادت الحاجة الى حافز أشد يدفع الانسان الى بذل الجهد الضرورى لفهمه • وقد يكفى دافع خارجى غير جمالى ، كما هى الحال مع طالب يأمل اجتياز امتحان • فاذا لم يكن هناك مثل هذا الدافع ، فلا بد أن يعتمد الانسان على اهتمامات داخلية جمالية ، كتوفر ذوق نام لنوع صعب من الفن • ومثل هذا الاهتمام كفيل بأن يحول الصعوبة والجهد الى تحد منعش مثير ، والى مران ممتع للقدرات كما هى الحال عندما يتنافس الانسان مع غيره فى احدى الألعاب •

وفى الظروف الحاضرة ، فاننا كثيرا ما نفتقر الى الحافز الذى يدفع الى

تفهم عمل فنى معقد • ذلك أن سرعة الحياة الحديثة وكثرة الأشياء التى تتطلب اهتمام الانسان طيلة اليوم الواحد من شأنها أن تفضل الأشكال الهينة المبسطة كتمثيلية أو رواية طويلة تركز فى نصف ساعة وتذاع فى الراديو أو تعرض على شاشة التليفزيون • وهناك ضغط مستمر على الرجل الذى ليس من أرباب الفن ، وليس متعلقا بناحية فنية خاصة ، يدفعه الى أن يقصر متعه الجمالية على أشكال بسيطة سهلة يستطيع استيعابها سريعا وسط نشاطات أخرى ، شأنها شأن الشطائر التى يتسولها الأنسان فى مطاعم الخدمة السريعة • فلقد انقضى فى البيئات الحضرية ذلك الوقت الذى لم يكن للناس فيه الكثير مما يشغلهم بعد عملهم اليومى ، ولم يكن لديهم الا القليل مما يشد اهتمامهم فى أمسيات الشتاء الطويلة ، وعندما كان فى مقدورهم قضاء ساعات طويلة فى أحاديث يتبادلونها على مهل ، أو فى الاستماع الى قصص البطولة ومغامرات الحب •

ومن شأن ادراك الفنان لاتجاه الذوق الحالى الى الايجاز أن يحد من أى دافع قد يكون لديه الى تكوين أشكال شديدة التعقيد • فاذا لم يفعل ذلك ، فان الناشر الذى ينشر له ، أو التاجر الذى يتعامل معه ، أو المنتج الذى يتولى انتاج أعماله ، سوف يقوم بذلك عادة بالنيابة عنه ، أو أن النقاد سوف يظهرون خطأه • ومن شأن التعقيد الزائد فى العمل الفنى ، اذا لم يبرره ما فيه من عبقرية واضحة ، أن ينقص على نحو مطرد عدد الجمهور الذى يحتمل أن يكسبه الفنان ، فيقتصر على فئة صغيرة من ذوى الخبرة الذين يتوفر لديهم اهتمام خاص بهذا النوع من الفن •

ومن الناحية الأخرى فان الفنان عادة يدرك أيضا أنه يجب عليه أن يطور الشكل الى حد ما بحيث يجمع بين شىء من التنوع وشىء من الوحدة ، حتى يجتذب اهتمام من يمكن اجتذابهم من المشاهدين ويبقى على ذلك الاهتمام ، حتى اذا كانوا من صغار الأطفال الذين يعيشون فى الظروف الحضرية الحالية • (تحتاج الصور المضحكة للأطفال فى الجرائد

الى قدر كبير من المعلومات والقــدرة على الادراك) • وبمـا أن أذواق وقدرات مختلف أقسام الجمهور تتفاوت من هذه الناحيـة تفاوتا كبيرا ، فان الفنان قد يحاول تكييف عمله الفني مع أذواق وقدرات ذلك الجمهور الذي يريده ، فيجعل عمله أكثر أو أقل تعقيدا وصعوبة ، دون أن يصل الى حد التطرف فى هذا أو ذاك •

وثمة عوامل أخرى تؤثر فى الموقف : وأخصها نوع الفن المقصود والظروف التى يمارس فى ظلها أو نوع الوسيلة المقصودة • فبعض أنواع الفن كالرسم ، والموسيقى ، والشـعر الوجدانى كثيرا ما تعتمد على التأثير القوى المركز الذى ينشأ من رؤية أو سماع شكل فنى صغير دفعة واحدة ، أو فى تعاقب متصل • غير أن الكاتدرائية ، أو المدينة ، أو مجموعة المساكن والحدائق يمكن أن تكون معقدة بصورة لا حدود لها لأنهـا ، من ناحيـة جزئية ، ليس من الضرورى أن تشاهد كلها دفعة واحدة • فالانسان يمكنه أن يعيش معها ، وينمو معها ، ويسير فيها هنا وهناك فى مختلف الأيام ، ويفهمها جزءا جزءا ، بحيث يتعلم فى بطء أن يدرك تصميمها العـام • وفى مقدور المرء أن يدرك تعقيدها ادراكا سطحيا مبهمـا وبقـدر يكفى للاعجاب والاستمتاع بها ، دون أن يجهد نفسـه اجهـادا شـديدا لكى يستوعبها تفصيلا • والأوديسية من الصعب على الانسـان أن يفهمها فهما دقيقا اذا قرأها أو سمعها مرة واحدة ، ولكنه غير مضطر لأن يفعل ذلك• فابن المواطن الآثينى الذى نشأ وترعرع فى أثينا كان من المحتمل أن يسمع مقتطفات منها تقرأ فى مختلف المناسبات ، وبذلك يتفهم شـيئا فشيئا بنيانها الكلى ، كما أن كثيرا من أحداثها الهامة كان من الممكن أن يستمع اليهـا الناس ، كل حدث على حدة كوحدات مستقلة • ومن الناحية الأخرى اذا قصد بتمثيلية أو سمفونية معقدة أن تسمع بأكملها فى جلسة واحدة ، فانها تسبب اجهادا أشد لقدرات الادراك لدى الانسـان • ولقد عرف أرسطو هذه الحقيقة عندما أوصى « بوحدات » أو قيود معينـة فى مجـال سلسلة الأحداث التى تشكل الأثر الأدبى • ويبـدو أن تمثيليـات شكسبير كانت

غاصة بالأحداث المربكة وبالشخصيات فى نظر المشاهدين الفرنسيين ذوى الأذواق الكلاسيكية الجديدة ، أما المشاهدين المحدثين فقد تعلموا أن يتابعوا تلك التمثيليات بمجهود قليل ، وفي الفيلم الرائج ، حيث تنتقل الأحداث سريعا من منظر الى منظر ، ومن زمن الى زمن ، ومن شخصية الى أخرى ، فانه حتى صغار المشاهدين لا يجدون صعوبة كبيرة فى متابعة القصة • ذلك أنهم منذ نعومة أظفارهم يتعلمون الآن تفسير تقاليد التكنيك السينمائى السريع •

وكثيرا ما تتملك فنانا ناشئا طموحا أفكار عظيمة عن عبقريته ، فيغريه أن يصمم تحفة ضخمة تجمع كل الأفكار العظيمة ، وأحسن السمات التى تميزت بها أعمال فنية سابقة ، فى عمل هائل واحد • ويكون مثله فى هذا مثل رجل يصبو الى طهى أروع صنف فى فن الطعام بأن يجمع كل المذاقات الممكنة فى طبق واحد ، أو مثل رجل يأمل فى صنع أعظم أداة ممكنة بأن يجمع كل أشكال النصل ، والسن ، والمطرقة ، (وبريمة الفلين) فى مقبض واحد • ولا شك أن مزايا الوحدة المركبة يعادلها ما هنالك من صعوبة فى استخدام ، أو ادراك الكثير من مختلف العناصر معا ، أو الاستمتاع بمثل هذه العناصر • ومن الأسهل على العقل الانسانى أن يفهم نفس المواد فى مجموعات أصغر وفى أوقات مختلفة ، مع وجود فترات تتيح له الراحة والتغيير بين كل فترة وفترة • ويفضل الكثيرون أن يكون الانتقاء والترتيب من شأنهم الخاص ، كأن ينتقوا مقطوعات صغيرة فى برنامج حفل موسيقى، أو ينسقوا صورا صغيرة على حائط ، بدلا من أن يرغموا على قبول مجموعة ضخمة بأكملها من هذه الأشياء •

والحدود السيكولوجية التى تحد من التعقيد فى الأعمال الفنية تتسم بأنها كلها تقريبا مرنة ومتغيرة ، فهى تتفاوت من شخص الى شخص ، وتتغير فى التطور الثقافى • وفى تاريخ الانسان كثير مما يثبت قدرته على أن يتعلم ، ليس فقط أداء مهام معقدة جدا ، بل الاستمتاع بهذه العملية ،

ومواصلة السعي وراء مشكلات جديدة أكثر صعوبة يتوق الى حلها لما يجده من متعة فى هذا العمل • فيستمتع بعض الناس بحل مشكلات معقدة فى الشطرنج أو الرياضيات العليا كوسيلة لقضاء وقت الفراغ • والفن الصعب فى نظر من يحبونه يقدم لهم تحديا مماثلا بعض الشيء • وقد تتغير الظروف بحيث تدفع على نطاق واسع الى اهتمام عام بتذوق الفن المعقد فى وسائل كثيرة • وعندما يحدث ذلك فان الفنانين سوف يجدون مايشجعهم على صنع هذا الفن وأدائه •

١٢ ـ التركيز التخصصى ، والحذف ، والانقاص

لكى يتاح المجال لتطور الفن تطورا مستمرا وفق خطوط أصيلة جديدة ، وفى الوقت عينه يبقى حجم وتعقيد كل عمل فنى بمفرده داخل حدود مقبولة ، لا بد من انقاص شيء أو حذفه • ومن ثم فان كل تطور جديد ، كما رأينا ، يترتب عليه شيء من فقدان تطورات سابقة أو تبسيطها • وكثيرا ما يمكن وصف هذه الظاهرة على أساس العناصر الموجودة فى فن معين • فالتركيز التخصصى على الضوء واللون من جانب الرسامين التأثيريين ، مثل مونيه ، أدى الى عدم توضيح الخطوط التى تحدد الشكل والى تخفيفها ، ومراعاة الشيء نفسه فى الأشكال المجسمة ونسب الفراغ • والموسيقى اللامقامية كموسيقى شوينبرج تؤدى الى التضحية بالميلوديا ذات الأنغام المنسجمة وبالمقام المحدد • والتركيز على التحليل الدقيق للمزاج ، والشخصية ومجرى الفكر فى جيمس وبزوست يؤدى الى بعض التضحية بالحركة الواضحة التى يلمسها الانسان فى الالياذة ، وفى مكبث ، وفى سيرانودى برجراك ، وتتضمن الاتجاهات فى الأسلوب الى حد كبير مثل هذا التحول فى التركيز من مجموعة من العناصر وأساليب التكوين الى مجموعة أخرى ، الى جانب تطورات جديدة فى المجموعة التى تلقى الآن تركيزا أشد •

ومن المستحسن ، عندما نقارن بين فنان عظيم وبين معاصريه ومن

سبقوه ، أن ندرك ما حذفه أو أنقصه الى الحد الأدنى ، وأن نعرف المواد وطرق تنظيمها التى كان فى مقدوره أن يستخدمها لأنها كانت موجودة من قبل ، ولكنه شعر أنها تعوق الأشياء التى كان أشد ما يكون رغبة فى أن يعلمها • وبما أن الفن هو عمليـــة انتقاء وتركيز ، فان له جانبه السلبى فى نبذ بعض الأشـــياء واحـــلالها مكانا ثانويا ، دون أن يلحظ الانســـان فى أكثر الأحيان • وفى الوقت عينه فان الفنـــان الواحد قد ينبذ شيئا فى كراهية شديدة ، وهى تتمة لولعه المتقد بما يقبله ويؤكده • غير أن هذا الاعراض ، من وجهة نظر المجتمع المتحضر ، كثيرا ما يكون مؤقتا عابرا• وانه لطور ضرورى فى تقسيم العمل وفى المحاولة التخصصية التى تهدف الى أداء عمل معين على أحسن وجه ممكن ، أن يصرف النظر لفترة قصيرة عن أشياء أخرى لها قيمتها • وقد يجد الخلف فيما بعد وسيلة لاعادة الجمع بين كل هذه الأشياء •

ان ثقافتنا متشبعة بروح العلم التطبيقى والابتكار ، تواقة الى السير قدما الى الأمام وفق خطوط منوعة • ويريد كل فنان أن يأتى بشىء جديد وأصيل لم يسبقه اليه أحد من قبل أو يقوم به غيره فى الوقت الحاضر • ويتضح هذا الاتجاه فى شدة تنوع فن القـــرن العشرين ، وفى أســـاليبه ومذاهبه التى لا حصر لها ، والتى لا يدوم أكثرها الا قليلا ، وفى الفرق الكبير بين فنـــانيه • فبعض هؤلاء يتخصص فى الخط وحـــده ، ويحذف اللون ، وبعضهم يتخصص فى اللون فحسب ويحذف الخط ، وهكذا • ويجتاز بعض الفنانين سلسلة من الأساليب التى يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافا جذريا ، والتى تتسم بشدة التخصص ، وينجز أشكالا معقدة وأشكالا بسيطة •

ولقد حقق بعض أساتذة الفن القدامى من أمثال جورجونى وتيتيان، وشكسبير ، وجوتة ، وبيتهوفن ، وبرامز ، تطورا أكثر توازنا مما يحاول أكثر المعاصرين تحقيقه • وهذا يكسبهم قدرة على أن يجتذبوا فى نواح

كثيرة مختلفة مشاهدا أو قارئا أو مستمعا له اهتمامات منوعة بالقدر نفسه. غير أن الأساليب الفترية والفردية تتجه بوجه عام الى التغاير عن طريق التركيز على مختلف العناصر ، والسمات ، ووسائل التكوين .

كذلك يميل المرء ، فى تكوين عمل فنى معين ، الى التفريق بين الأجزاء الملموسة ، ومن الطرق التى تحقق هذا الغرض أن يركز على أجزاء معينة أكثر من تركيزه على أجزاء أخرى - هذا هو المبدأ التقليدى ، مبدأ السيطرة والتبعية . وهو ليس بقاعدة صارمة للفن الجيد ، وبعض أنواع الفن لا تتمسك به الا قليلا ، غير أن أكثر الأنواع تسير وفق هذا المبدأ الى حد ما . فشجرة معينة فى منظر طبيعى ، أو تفاحة فى صورة صامتة أو شخصية فى تمثيلية ، أو لحن فى قطعة موسيقية ، يمكن أن يركز عليها الانسان بطريقة أو بأكثر : بالحجم الكبير ، أو اللون المشرق ، أو الوضع البارز ، أو ارتفاع الصوت ، أو التطوير الأكثر احكاما . فمن المناسب أن يظهر بطل التمثيلية مرات كثيرة فى وسط خشبة المسرح ، وأن تتكشف شخصيته بصورة أكمل عن طريق الحديث والأداء. ومن شأنه أن يسترعى اهتمامنا مدة أطول ، فهو يبدو بدرجة أكبر « فى ثلاثة أبعاد » ، على حين تسطح الشخصيات الصغرى أو تبسط الى مجرد صور ظلية غير واضحة ، وذلك بدرجات متفاوتة . وانا لنلحظ فى « الأوديسية » أن أكثر المتقدمين فى طلب يد بنيلوب هم أشبه بأشكال الأشخاص فى لوحة تمثل مصارعة الثيران من رسم الفنان جويا ، أو تفاحات على حافة لوحة صامتة من رسم سيزان ، فلا يعى الانسان وجودهم الا على هامش ادراكه . وفى كونشرتو من تلحين تشايكوفسكى يوجد الكثير من الألحان الميلودية الثانوية الى جانب الألحان الرئيسية ، وهذه أقل تكرارا وتنوعا من الألحان الرئيسية .

وفى حالة النسيج الخالى من الزخرف ، فمن المحتمل ، اذا تساوت

الأشياء الأخرى ، أنه لا يثير من الاهتمام مثلما يثيره نسيج ملىء بمختلف الأشكال الضخمة ، المتباينة ، ومن شأن بساطته أن تجعله ملائما لمكان ثانوى فى الغرفة كأن يشكل خلفيـة للصـور • وبعض الطرازات والثقافات ، كالاسلامية ، تميل الى زخرفة كل ما تتيحه الغرفة من سطوح وأشياء • وبالمثل فان الكنائس والقصور الايطالية فى الجزء الأخير من عصر النهضة وعصر الباروك كثيرا ما كان يغلب عليها الاسراف فى الزخرفة • غير أن الذوق المعاصر يتجه أكثر الى السـطوح الفسيحة الخاليـة من الزخرف والملونة بلون واحد هادىء مع قليل من المساحات الملفتة للنظر هنا وهناك• ومن هذه المسـاحات ما يكون لوحـة ، ومنها ما يكون قطعـة من النسيج المزخرف على جدار أو على وسادة • ومن شأن هذه المسـاحات أن تلفت الأنظار وسط الجدران والأبسطة غير المزخرفة• ويحدث فى بعض الأحيان أن يشترى شخص يفتقر الى الخبرة كل قطعة من الأثاث على حدة دون أن يلقى بالا الى الأثاث فى مجموعه ، ويختـار فى كل حالة قطعـة مزخرفة لا لشىء الا لأنه يحبها بمفردها • فاذا ما وضع القطع كلهـا معـا اعترته الدهشة من أنها تبدو متضاربة ، وكل منها تنافس الأخـرى فى اسـترعاء الانتباه ، بحيث تجعل الغرفة كلها مزدحمـة ومزخـرفة أكثر مما كان يقصد •

وعندما يحبذ الذوق الحالى تباينا منسقا بين الملفت وغير الملفت للنظر، فان ذلك يدعو الى التبسيط فى وحدات كثيرة من الأثاث كان يمكن لولا ذلك أن يكون تصميمها منمقا كثير التفاصيل• ورغم أن ثقافتنا تتسم بظاهرة التوحيد Standardization فانها تشجع التنويع لكى تتمشى مع الذوق الفردى ، من منزل الى منزل ، ومن غرفة الى غرفة فى المنزل الواحد • ومن ثم يستطيع صاحب المنزل أو الذى يتولى زخرفتـه أن يختـار تلك الأجزاء من الغرفة وتلك الأشـياء الموضـوعة فيها التى يريدها أن تكون معقدة أو ملفتة للأنظار • ومن هذه الناحية يجىء التصوير فى المقام الأول• فقد توضع فى الغرفة لوحة معقدة غنيـــة بالألوان من عمل فان جوخ أو

رنوار لكى يكون محط الاهتمام البصرى ، مع مراعاة أن تكون ألوان الغرفة متمشية مع نفس التصميم اللونى على نحو يريح النظر • وكثيرا ما تؤدى وظيفة مماثلة قطع زاهية من الخزف ، والنقوش المطلية بالميناء ، والحرائر • غير أن الجدار يمكن أن يرسم عليه منظر طبيعى جميل أو تصميم مجرد ، كما أن أرضية الغرفة يمكن أن تغطى ببساط فارسى ، اذا كان ذلك مفضلا • وقد يؤدى هذا الى اختيار لوحة أبسط أو أكثر دكنا ، أو الى عدم اختيار لوحة على الاطلاق والى انتقاء قطع من السيراميك الداكن الخالى من الزخرف • واذا انعكست على الجدار أو على شاشة التليفزيون مساحة من الصور المثيرة أو الأضواء الملونة فانها تكون موضع تركيز أقوى ، أما الاضاءة الهادئة فى غرفة ملونة باللون الداكن فمن الممكن أن توضح ما يتخللها من الملامح البارزة والأنماط •

واذا درس الانسان تاريخ فن واحد ، كورق الجدران ، أو الأبسطة، أو الأوانى الفخارية ، فانه يذهل لما هو متاح فى هذا الفن الآن من أساليب كثيرة منوعة ، ولما فيه من تفاوت كبير بين المنمق وغير المنمق ، وبين البسيط والمعقد • وهذا يدل على مرونة الأسلوب المعاصر ، وعلى مايجرى فيه من تجارب كثيرة مختلفة ، وعلى ما فى نطاقه من تفاعل الضغوط نحو مختلف أنواع الموازنة بين المواضع المعقدة والمواضع البسيطة • وليس من المحتمل فى المستقبل القريب أن تكون هناك زيادة أخرى فى تعقيد أعمال فنية معينة ، بالنسبة لبعض الفنون • ولكن يمكن أن يزداد التعقيد زيادة غير محدودة فى فنون أخرى ، كتصميم مدينة أو وحدة جغرافية أوسع •

١٣ ـ الخلاصة

ان السؤال عما اذا كانت الفنون تتطور ، يتوقف على ما اذا كانت الفنون تنزع الى « النمو » أو « تزايد التعقيد » • ويدل ما لدينا من معرفة حالية على أن هناك اتجاها واسع النطاق وفق هذا الخط فى تاريخ الفنون ،

فقد أصبحت الفنون أكثر تعقيدا بوجه عام ، ولا يزال تعقيدها مطردا • فالفن بوجه عام ، بوصفه جزءا رئيسيا من الحضارة ، قد نما نموا ضخما من حيث الحجم والتعقيد • وقد أنتج فى القرون الحديثة أنواعا لا حصر لها ، كالأوبرا ، والسمفونية ، والفيلم الملون الناطق ، والعمارة الحضرية ؛ وكلها أنواع تفوق فى تعقيدها كل أو أغلب الفن الذى أنتجتــه العصور السابقة • وحتى اذا لم تكن الأعمال الفنية الحديثة أكثر تعقيدا ، كل منها بمفردها ، فانها غالبا ما تحتوى على تغاير فى سـماتها وعلاقاتها أكثر دقة مما كانت تتسم به الأعمال الفنية القديمة أو البدائية • وكذلك يشمل الفن الحديث تنوعا فى المحتوى ، والشكل ، والأسلوب أكثر مما كان يشمله الفن القديم أو البدائى •

ومع ذلك فان الاتجاه الى التعقيد فى الفن ليس ثابتا أو شـاملا • فالأعمال الفنية الأحدث عهدا ليست دائما أكثر تعقيدا من سابقتها • وانا لنجد أمثلة من أعمال فنية شديدة التعقيد فى الفن القديم والوسيط (مثل الأوديسية وكاتدرائية شارتر) بينما يتسم بعض الفن الحديث بالبسـاطة الشديدة • وهناك اتجاهات مضادة تقاوم الاتجاه الى التعقيد ، رغم أنه واسع الانتشار مصر على البقـاء وكثيرا ما تسـود هذه الاتجـاهات بعض الوقت فى فنون معينة ، وليس فى مقدورنا أن نجزم أى الاتجاهات سوف تكون له الغلبة فى المستقبل •

وليس من الضرورى أن تكون الاتجاهات الىالتبسيط ، أو النكوص أو التحول علامة على التدهور ، فهناك عوامل اجتماعية وسيكولوجية كثيرة تدعو الى تحبيذ التبسيط • ومن بينها :

١ ـ ضياع ما كان لنوع كالكاتدرائية من مكانة ثقافية ممتازة •

٢ ـ ضغوط نحو تجزئة نمط معقد وانتاج عناصره كل منها على حدة •

٣ ـ ضغوط نحو مزيد من الوضوح ، والفعالية ، والاقتصاد فى الفكر والأداء •

٤ ـ حدود سيكولوجية كامنة تحد من ادراك الأشكال المعقدة وفهمها •

٥ ـ حاجة الى استبعاد بعض نواحى الفن أو وضعها فى مكان ثانوى ، كوسيلة الى تطوير نواح أخرى تطويرا أكثر •

الفصل الثامن عشر

اتجاهات نكوصية في الفن

١ ـ ارتدادات تنشأ عن كوارث

أنواع قسرية هدامة من اللاتطور لا سيطرة عليها

من مشاهد التاريخ المتكررة اضمحلال الأمم والحضارات وسقوطها، وقد أطلق سبنسر على هذه الظاهرة اسم « الانحلال » ، وهو عكس التطور . وبما أن التطور من وجهة نظره هو التقدم أو التغير الى الأفضل ، فان الانحلال هو الانتكاس أو التغير الى الأسوأ . وهو يتضمن انهيار افي أشكال من الفن والثقافة كانت من قبل تتسم بالنمو ، والتعقيد والتحديد ، واتجاها الى التبسيط ، واللاتحديد ، والفوضى . و «التراجع» عموما لا يعني تغيرا الى الأسوأ فحسب ، بل يعني أيضا قلبا في اتجاه التغير ، وارتداد أشكال منه الى أنواع أقدم . ولقد رأينا أن نظرية سبنسر عجزت عن أن تدرك أن النكوص والتبسيط في الكيان العضوى قد يكون مفيدا من وجهة النظر البيولوجية من حيث الصلاحية للبقاء .

ولقد تناولنا من لحظات في مجال تصورينا لنظرية سبنسر ، بعض أنواع التبسيط في الفن التي لا تتضمن بالضرورة انحلالا أو انحطاطا ، والتي تعتبر على النقيض من ذلك مراحل من التطور نفسه ، تسير جنبا الى جنب مع التعقيد وتساعد على موازنته . وسوف نبحث فيما بعد بعض حالات من النكوص في الفن تعتبر على النحو نفسه سليمة لا تدهورية .

ولقد كان لزاما علينا لكي نعبر عن هذه الاختلافات أن نفرق بين «النكوص» بالمعنى المحايد الذى يتضمن أى قلب فى الاتجاه أو ارتداد الى أنواع سابقة ، وبين التراجع بمعنى التدهور • ومهما كان من أمر المصطلحات المستخدمة ، فمن المهم لكى نفهم التاريخ أن ندرك أن الارتداد الى أحوال سابقة ليس بالضرورة تغيرا الى الأسوأ •

وينبغى علينا أن نميز ثلاثة أنواع رئيسية من حركة النكوص فى الفن والثقافة وكلها تتضمن شيئا من التبسيط • وأول هذه الأنواع هو الانحلال واسع النطاق الذى يصيب حضارة متقدمة وفنونها ، كما كان الحال فى سقوط الامبراطورية الرومانية • وهذا النوع من النكوص قسرى ، لا يمكن التحكم فيه ، وهو هدام بصورة طاغية ، ويتضمن بعض النكوص الى أشكال أبسط ، غير أن العنصر الايجابى فى هذه الأشكال لا يكفى لأن يرجح على العنصر الهدام •

ولقد زال وجود الكثير من الثقافات الخصبة كجماعات اجتماعية متميزة • ففى بعض هذه الثقافات كالحيثية والسكوذية ، فنى الناس أنفسهم أو امتصتهم جماعات أخرى • وحتى اذا هلكوا جميعا فان عناصر هامة من الثقافة قد تبقى عن طريق انتقالها الى جماعة أخرى ، وربما الى الغزاة أنفسهم • ومن المؤكد أن مثل هذه العناصر تتغير تغيرا كبيرا فى عملية اندماجها مع السمات الثقافية الأجنبية ، بحيث يزول النمط القديم من الوجود ككل متميز • وقد يكون هذا هو الحال سواء بقيت أو لم تبق بعض السلالات البيولوجية كما هو الحال الآن بين شعب المايا الحديث أو كما حدث بين أحفاد المواطنين الرومان الذين عاشوا بين الخرائب بعد أن أتم المدمرون عملهم • ولقد كانوا يسمون أنفسهم « الرومان » • وعاشت قصة الامبراطورية الرومانية المقدسة قرونا ، ورغم ذلك فان الحضارة الرومانية القديمة كانت قد زالت من الوجود ، ومع أن خلفاءها فى الغرب كانوا مدينين لها الا أنهم كانوا يختلفون عنها اختلافا كبيرا •

وفى مثل هذه الكوارث لا تكون هناك مطلقا عودة تامة الى أشكال ثقافية أسبق عهدا • فالوحدات الاجتماعية الصغيرة بعد سقوط روما كانت تختلف عن تلك التى وجدت قبل قيامها ، وتلك الوحدات التى التأمت كجماعات غير متجانسة من الباقين الشاردين كانت تفتقر الى ما كانت تتسم به الوحدات القبلية والحضرية القديمة من تنظيم وتقليد محبوك قائم على رابطة القرابة ، واتجهت أفكارها الى المجد الغابر دون أن يمتد بصرها الى الأمام • غير أن هناك تشابهات هامة قائمة فى الطريقة العامة للحياة • ففى حقبة التوسع العظيم فى عهد الجمهورية وأول عهد الامبراطورية كان « السلام الرومانى » Pax Romana يكفل بعض الحماية للرعايا المسالمين فى بيوتهم ، وللصناع فى حوانيتهم ، وللتجارة النائية بالبر والبحر بما فى ذلك استيراد الأعمال الفنية الخارجية ، ولمشيدى المبانى العامة العظيمة كالمسارح والحمامات والمعابد • ورغم الحروب الدائمة فى شتى أنحاء الامبراطورية ، فقد كانت هناك مناطق واسعة تنعم بأمن نسبى • وقد بقيت هذه المناطق الآمنة زمنا طويلا أتاح لها أن تنسق نفسها تنسيقا شاملا وفق حياة على مستوى اجتماعى عظيم التطور • فكان لها منظمات مهيأة لتدبير شئون الفن ، والتجارة ، والتعليم ، والادارة على نطاق واسع معقد• ومثل هذا التطور لا يصل الى هذا المدى تحت زعامة ضعيفة مترددة كتلك التى كانت لأثينا فى منطقة البحر المتوسط • ولقد كان من شأن سقوط روما تحت ضربات الغزوات المتكررة والانقلابات الداخلية أن أدى فى النهاية وبصورة قسرية الى نكوص نحو ما يشبه المراحل الأولى من الحياة الاجتماعية : الى القرية المستقرة التى تعتمد اعتمادا مزعزعا على حماية قائد عسكرى ، (وفى أسوأ الأحوال) الى القبيلة أو العشيرة الرعوية التى تعيش عيشة الترحال وترعى بعض الأغنام والماشية ، ولكنها تكمل معيشتها بالسرقة تحت امرة رؤساء قبائل لا يعمرون طويلا •

أما من حيث الفنون ، فان كثيرا من ظواهر المراحل البدائية ظهرت بصورة عكسية ، فاختفت الصروح الضخمة العظيمة التى يتمثل فيها الفن

الامبراطورى المعقد المتسم بالرقة والروعة ، وأقيمت المدن الصغيرة الضيقة ذات الأسوار السميكة ، والمنازل والمقابر والكنائس ، كل أولئك أقيم من بقايا المبانى القديمة • وركز الجهد على الصناعات اليدوية الصغيرة منفعية أو زخرفية ، كالأسلحة والملابس ، والعملات ، والحلى ، وهى التى يستطاع نقلها أو تخبئتها فى سهولة فى أوقات الخطر • وكان كل الانتاج الفنى تقريبا يتوقف خلال أوقات الفوضى الشديدة التى كانت تدوم طويلا ولم يكن من المتوقع أثناء اجتياح المتبربرين المتكرر لايطاليا أن تكون هناك أعمال كبرى من تخطيطات للمدن ، أو عمارة أو تمثيليات أو شعر أو موسيقى أو مسرح • وكان أغلب المنتجات التى ظهرت من النوع الأبسط الأقل نضجا الذى لم يبذل فيه مجهود يهدف الى التهذيب الجمالى • ولم يعد هناك وجود تقريبا لجماع الانتاج الفنى الذى كان فيما مضى يعبر عن الروح الرومانية ، ولا لتطور التراث اليونانى الى شىء أضخم وأكثر فخامة وقوة •

كانت هناك من قبل علامات كثيرة تدل على انحلال داخلى ، وحين تدفق المتبربرون على شبه الجزيرة • وكانت روما قد أظهرت خلال عدة قرون عجزا مطردا عن القيام بوظيفتها ومسئولياتها ، وعن أن تظل حية نابضة تقوم بنشاطاتها الاقتصادية الطبيعية ، وعن حماية حدودها من الغزاة وحماية مواطنيها داخل أرضها من الغوغاء المشاغبين • ولقد انطوى سقوط روما على خسارة لا نظير لها شملت تطورا ثقافيا متراكما ، ونظما ، ومبانى، وأعمالا فنية عظيمة ، ومهارات وتقاليد ؛ وكتبا فى الأدب الكلاسيكى والمعرفة العلمية • وقد بقى الكثير من الكنوز الثقافية التى انحدرت الى العصور التالية محفوظا بأساليب ملتوية ، وبطريق الصدفة تقريبا ، تحت أنقاض المنازل ، أو فى ترجمات علماء العرب واليهود •

ولقد سببت الكوارث حدوث نكوصات متكررة فى تاريخ مصر ، والعراق والهند والصين • ففى مصر جاءت عدة فترات من الاقطاع تحت

حكم ملوك مركزيين ضعاف • وبعد موت شارلمان أدى تفكك امبراطوريته الى وجود ممالك صغيرة مستقلة واقطاع تبدل امراؤه • ومن شأن تغير الأسرات الحاكمة فى أغلب الأحوال ألا يثير الكثير من اهتمام المحكومين ، فهم انما يدفعون الضرائب والأتاوات لطائفة مختلفة من الطغاة • أما حيث ينتج انحلال بالجملة فى أسلوب الحياة الجمعى فلا مناص من أن يكون هذا هداما لأشكال الفن المعقدة • ولم يسجل التاريخ فى أى مكان من العالم انحلالا ثقافيا بلغ فى مداه ذلك المدى الهائل الذى بلغته روما فى اضمحلالها وسقوطها •

ولقد حدثت كوارث من هذا القبيل فى المكسيك ، وتمثلت فى الانهيارات المتعاقبة التى انتابت ثقافات المايا والطلطك والأزتك • واذا قارن الانسان بين المعابد العظيمة المنقوشة والمرسومة التى كانت فى مدينة تشى تشن اتزا ، وبين أكواخ هنود المايا المحدثين ، سلالة بناة المعابد ، فانه يشهد نتائج نكوص ثقافى هائل من المستوى الامبراطورى الحضرى الى مستوى القرية المستقرة •

ولا شك أن قرى من هذا النوع كانت قائمة فى العصر الامبراطورى تسير فى حياتها وفق أسلوب لا يختلف عن أسلوب حياة القرويين المعاصرين ، فيما عدا ما لدى هؤلاء الآن من مستوردات حديثة ، غير أن الكيان الضخم عظيم التطور الذى كان لأرستقراطية الفروسية ، والمعرفة العلمية ، والفن المعقد ، كل أولئك ضاع وانتهى ، ولم يبق منه الا الحطام• وعندما اضمحلت امبراطورية المايا بفعل المرض ، والجدب ، والحرب انتقلت بعض ثقافتها الى غيرهم ووقعت هذه فى أيدى الأسبان الذين هدموا الكثير من الفن المتراكم والمعرفة المتجمعة بفعل ما كان يملأ صدورهم من جشع وتعصب دينى • وفى كثير من مناطق الشرق الأقصى والأدنى يعيش الناس اليوم فاترى الشعور فى ظل آثار أجدادهم التى أنتجوها فى عصر ثقافتهم الخلاقة • وهم يمارسون بصورة متكررة بعض الحرف على وتيرة

واحدة ، ولكنهم يفتقرون (فى الوقت الحاضر على الأقل) الى قدر من الطموح والقدرة يكفى لتطوير أنواع جديدة •

وثمة نكوصات أصغر من هذه طوال تاريخ الحضارة ، وقد حدث أحدها في سقوط الديموقراطية الأثينية الذى أعقبه ارتداد الى الأليجاركية نتيجة لانهزام أثينا أمام أسبرطة ومقدونيا وروما • وكان هذا النكوص من الناحية السياسية نكسة لتطور النظم الحرة ، غير أن أنواعا أخرى من النظام الاجتماعى تطورت بدلا من ذلك • ولم يترتب على ذلك خسارة فى القيم الثقافية كتلك التى حدثت عند سقوط روما ، بل استمر الانتاج الفنى ، والفلسفى ، والعلمى بصورة نشيطة • ولقد حدث الكثير من التدمير كما كان الحال عندما اجتاح مميس Mummius مدينة كورنثوس، غير أن المهارات ، والتقاليد ، والأنشطة الأساسية لم تتعرض للدمار • وانتقل أغلب التراث اليونانى سالما مصانا الى تربة جديدة بفضل الترجمات التى قام بها لوكريشيوس ، وشيشرون وغيرهما من رجال الأدب ، وبفضل أعمال كبار الفنانين اليونان فى ايطاليا •

ولقد بسط المؤرخون القدامى قصة سقوط روما والقرون التى تلت ذلك تبسيطا يزيد عما ينبغى • ويجب على المرء أن يتحاشى تبسيط هذه الأحداث وارجاعها الى نوع واحد من العوامل هو التدمير الذى قام به المتبربرون وما نشأ عن ذلك من نكوص فرض قسرا • فمن ناحية لم تكن العصور التى سميت باسم العصور المظلمة مظلمة تماما كما كان يعتقد من قبل ، بل ظهرت فيها ومضات كثيرة فى مجال الفن والعلوم • ومن ناحية أخرى لم يكن تدمير الفن والثقافة من عمل الغزاة المتبربرين كلية • ذلك أنه خلال القرون التى تلت ارتقاء قسطنطين للعرش دمر الكثير من الفن الوثنى ـ من معابد وتماثيل ، ورسوم ، ومخطوطات وفنون زخرفية تتسم بسمات وثنية بارزة ـ دمرها المسيحيون المتحمسون الذين كان يعتقد الكثيرون منهم أن الآلهة الوثنية كانت من الشياطين الأشرار الذين

يحاولون تضليل نفوسهم • (أنظر فى هذه النقطة مؤلف جيبـــون) • وتضمن الحط من قدر آلهة اليونان والرومان المتعددة وانقراضها نهائيا مع أغلب فنونها ـ الأدبية والموسـيقية والدراميـة والبصرية ـ تضمن ذلك انحلالا ثقافيا واسع النطاق على أيدى الرومان الامبراطوريين أنفسهم • وكان لهذا الانحلال جوانبه النكوصية غير أن هذه الجوانب رجع عليها جزئيا فى مجال الفن تطور سريع فى اتجاهات مسيحية جديدة •

ويزودنا تاريخ العمـلات فى هذه الفترة ، من ٥٠٠ الى ١٠٠٠ بعد الميلاد ، بمعلومات لها دلالتها عن تطور الأساليب وتحولها • ذلك أن أعدادا كبيرة من العملات ظلت محفوظة ، بينما الأشياء الأكبر حجما المصنوعة من الذهب والفضة والبرونز كثيرا ما كانت تصهر • وقد نقلت هذه العملات فى سهولة الى مناطق نائية وأخفيت فى أحراز ، وبذلك ظلت قرونا مخبأة فى أطلال البيوت • وكانت صغيرة وبسيطة فى تصميمها بعض الشىء ، وكان من المستطاع تقليدها أو تعديلها دون كثير من العناء على أيدى صناع الأقاليم أو الصناع أنصاف المتبربرين •

وقد ضمن أندريه مالرو كتابه أصوات الصمت The Voices of Silence (ص ١٣٢ وما يليها) صورا فوتوغرافية رائعة لعملات كلتية وعمـــلات غالية (فرنسية) رومانية ضربت فى مختلف أجزاء أوروبا بعد الانهيـار الرومانى ، وهو يرجعها كلها من حيث الموضوع الى العمـــلة اليونانية الذهبية الموحدة التى ضربت فى عهد فيليب الثانى ملك مقدونيا فى سنة ٣٥٠ ق•م ، وعليها صورة جانبية من الطراز الكلاسيكى المتأخر لوجه الاله هرميز • وقد بين مالرو التفكك التدريجى الذى أصاب هذا الشكل فى العملات التى ضربت بعد ذلك بعيدا عن اليونان وروما ، ويقول ان صفات جديدة أكيدة للشكل تظهر وسط هذا التفكك ، فأصبح الشـكل الجانبى للوجه واضحا معبرا ، وتحول الى شكل رأس أسد ، وكذلك تغير شكل الحصان وراكبه الى تصميمات قوية غير كلاسـيكية توحى بالفـن

المعاصر . ويقول مالرو انه من الخطأ أن نصف هذا الفن كله بأنه « فن انتكاسى » ، فالفن لا يعتبر منتكسا أو ناكصا (وهو لا يفرق بين المصطلحين) الا اذا جردت الأشكال الموروثة من دلالتها السابقة وأصبحت أكثر ظهورا فيه من الأشكال الجديدة المطورة . وهو يرى أن بعض الفن الغالى الرومانى قد انتكس على هذا النحو حيث أنه تدهور الى مجرد علامات كتابية رمزية .

وحتى اذا كان الأمر كذلك فان المرء قد يتساءل عما اذا كان تقسيم شكل قديم تمثيلى الى علامات كتابية رمزية يعتبر بالضرورة انتكاسا بالمعنى المشين . فمن المؤكد أن ذلك هو رد فعل نحو أنواع قديمة من الشكل ظهرت فى عصر الحديد ، وعصر البرونز ، والعصر الحجرى الحديث ، وكانت فى أغلب الأحيان تركز على الرموز الكتابية ، غير أن هذه أيضا يمكن تطويرها فنيا ، كما هو شأن الحروف الأبجدية القديمة فى الكتابة الصينية والمصرية .

ولكى يقرر الانسان مدى النكوص الحقيقى من حيث الأسلوب فى عمل فنى فلا بد أن يعرف شيئا عن صناع هذا العمل الفنى ، وعن تاريخ القبيلة التى صنعته ، وعن علاقات كل هؤلاء بالثقافات الأخرى . والنكوص، بأدق المعانى ، انما يتضمن انحدارا مباشرا تقريبا من النوع الأكثر تطورا . وعلى هذا النحو فان سكان ايطاليا الذين عاشوا طويلا وسط الفن الامبراطورى ، أمكنهم أن يرتدوا منه الى أنواع أقدم وأبسط . غير أننا لا نعرف الا قليل عن مدى تحضر القبائل الكلتية والجرمانية النائية . فبعض أفرادها وجماعاتها صبغوا بالصبغة الرومانية تماما ، واكتسى البعض بغلالة رقيقة من الثقافة الرومانية ، والى هذا المدى أمكنهم أن يرتدوا منها الى ثقافتهم الوطنية الأسبق . والبعض الآخر لم يكن لديهم الا القليل من الثقافة الرومانية أو لم يكن لديهم شيء منها ، ومن ثم فانهم لم يفعلوا أكثر

من تغيير تصميم غريب عنهم بطريقتهم التقليدية الخاصة ، فى صنع عملة تشبه بعض الشيء العملة الذهبية المقدونية •

وعلى أى حال فان فكرتنا عن فن ناكص ، بالمعنى غير التقييمى الدقيق ، ينبغي ألا تمتد دون عناية حتى تشمل كل شيء صنع بعد الكارثة العظيمة على أيدى أناس بعيدين عن مركز الأشياء • وكلما زاد بعد الانسان من حيث المكان والزمان عن مشهد الحوادث الحاسمة ، قل مايراه من ظواهر الارتداد البحتة ، وزاد اختلاط هذه الظواهر بعمليات ظاهرية محلية ، وبتطورات جديدة ثانوية من النوع نفسه •

٢ ـ النكوصات الاختيارية الى أسلوب حياة بسيط بدائى آثارها على الفنون :

يختلف النوع الثانى من النكوص عن النوع الأول اختلافا كبيرا • فهو اختيار الناس فى طرق الحياة الفعلية الأخذ بمجموعة سمات ثقافية تتميز بها حقبة أسبق • وليس بالضرورة مخربا أو هداما ، كما أنه شيء يمكن التحكم فيه الى حد ما ويمكن تغييره الى وضع عكسى • وتمشيا مع تعريفاتنا السابقة فاننا سوف نسمى ذلك نكوصا أو ارتدادا ، لا انتكاسا أو انحلالا •

ومن أمثلة ذلك ارتداد بعض قبائل الهنود الأمريكيين من مرحلة القرية الزراعية الى مرحلة الصيد والنهب • وقد حدث هذا بنوع خاص بعد ادخال الجواد والبندقية (Linton سنة ١٩٥٥ ص ٥٣) • وبطبيعة الحال يؤدى هذا التغير بعيد المدى الى هدم بعض فنون المرحلة الأعلى • غير أنه يختلف عن التغيرات البيولوجية فى أنه ليس نهائيا (ص ٢٢ من كتاب Roe and Simpson سنة ١٩٥٨) •

وثمة نوع آخر من النكوص الاختيارى يختلف عن ذلك بعض

الشيء ، وهو يتمثل في رحيل المهاجرين الانجليز ، والفرنسيين ، والهولانديين للبحث عن حياة تتيح لهم نشاطا جديدا في مجتمعات صغيرة بسيطة في الدنيا الجديدة • ولقد كان بعض هؤلاء من قبل فلاحين بسطاء ، غير أن غيرهم ضحوا بمسرات الحياة الحضرية في أمة حديثة • ونقلوا معهم كثيرا من ثقافتهم التقليدية ، وخاصة في مجال الدين ، والحكم المحلى والفنون النافعة • ولم يخسروا بصورة دائمة ما خلفوه وراءهم ، بل كان في مقدورهم استيراده فيما بعد ، أما الذين لم ترق لهم الحياة في البيئة الجديدة فقد كان في مقدورهم العودة الى بلادهم المتحضرة • وكان البيوريتان قد نبذوا فعلا قدرا كبيرا من الفن الزخرفي الحديث في بيوتهم وكنائسهم ، وبذلك ارتدوا الى التقشف وتمسكوا بمثله العليا القديمة • كما كان أتباع كلفن The Calvinists قد استبعدوا كثيرا من الموسيقى الكنسية • وقد احتفظ هؤلاء المهاجرون ببعض روابط العالم القديم ، غير أن المستعمرين كان عليهم في البيئة الصارمة التي واجهتهم في ماساتشوستس وفرجينيا ، أن يكونوا جماعات صغيرة تكاد تكفي نفسها ، وأن يتجمعوا بعد لحظة انذار واحدة وراء الأسوار لكي يذودوا عن أنفسهم • وبمرور الزمن مهد الطور النكوصي لتطورات ثقافية جديدة •

ولا تعني مثل هذه الحركات بالضرورة أن أفكار الناس أو رغباتهم تتجه الى تفضيل الحياة البسيطة القريبة من الطبيعة واعتبارها أسمى من غيرها ، فان أولئك الذين يشاركون فيها لا يتوقون غالبا الى أساليب الحياة الهمجية أو الغريبة لذاتها ، وقد تكون رغبتهم الرئيسية هي الهرب من القيود وأنواع القسر المتعبة التي في أوطانهم ، والعثور على بقعة يبنون فيها مجتمعا حديثا متحضرا آخر يتحكمون فيه بأنفسهم • وقد يفضلون على ذلك ثورة تحررية في بلدهم ، ولكنهم اذ يعتقدون استحالة حدوث ذلك ، فانهم يرغبون في التضحية بوسائل الراحة الحضرية في سبيل الحرية ، ويقبلون بحكم الظروف أوضاعا بدائية تتيح لهم نشاطا جديدا ، بأمل تجاوزها بأسرع ما يمكن •

وثمة أمثلة مختلفة بعض الشيء تضربها الجماعات الكثيرة الصغيرة التى أقيمت فى القرن الثامن عشر ومستهل القرن التاسع عشر ، مثل جماعة الأونيدا Oneida Community وغيرها من الجماعات التى أقامتها طوائف الشيكرز والمنونيت Shakers and Mennonits • وكانت بعض هذه الحركات نكوصات واعية الى المسيحية البدائية ، وبعضها تجارب فى الاشتراكية اليوتوبية • وكان هذان النوعان من المثل العليا متوافقين لأن شيوع الملكية بين المسيحيين القدامى كثيرا ما كان يضرب مثلا • وقد تميزت هذه الحركات بمعارضة المخترعات المستحدثة ، كما كان الحال فى القاعدة التى سنتها طائفة الأميش Amish فى ولاية أوهايو ضد استخدام السيارات • وعندما هاجر أبناء طائفة المورمون تحت زعامة سمث ينج صوب الغرب مارين بمدن صغيرة ، ومزارع ، وأرض بلقع يقطنها الهنود حتى وصلوا الى بيداء يوتا ، كانوا يستلهمون قصة التوراة عن ترحال شبيه بذلك تحت زعامة موسى وابراهيم ، ويستوحون هروب الشعب المختار من الأسر المصرى والبابلى وبحثه عن أرض الميعاد • ذلك الهروب ، شأنه شأن هروب المورمون ، كان من بعض الوجوه نكوصا من حياة حضرية معقدة الى حياة رعوية بسيطة ، ومن صنوف الترف ، وألوان الفجور والدعارة ، وكلها أمور بغيضة تتميز بها المدينة المزدحمة الى مكان يجدون فيه من السلام والحرية ما يمكنهم من عبادة الله تحت النجوم • وما أن حطوا الرحال عند بحيرة سولت ليك حتى توقف طور النكوص الذى تعرض له مذهب المورمون ، وبدأ نمو ثقافة حضرية جديدة •

وكم من أفراد لا حصر لهم لبوا نداء الاعراض عن حياة المدينة ، وعاشوا كالنساك أو كأسرات منعزلة فى أرض قفر • ولقد اتخذ كثير من هؤلاء لأنفسهم زوجات من أهالى البلاد ، وحاولوا أن يصيروا منهم ، بل بلغ الأمر ببعضهم أن أصبحوا أبناء بالتبنى لقبيلة بدائية • ولا تصل الى العالم المتحضر عن هذه التجارب الا قلة من التقارير نسبيا ، ومنها تتبين أن كثيرا من هؤلاء المغامرين أصبحوا من السكارى المتسكعين على

الشواطىء ، عاجزين عن أن يكيفوا أنفسهم تكيفا بناء مع أى نمط اجتماعى . ذلك أنه من المستحيل على أى شاب درج على أذواق المدنية الحضرية الحديثة ، ومعتقداتها واتجاهاتها أن يتخلى عن كل هذه الأشياء عندما يذهب من باريس الى جزيرة فى البحر الجنوبى . ولا شك أن كراهيته للحضارة لا تكفى لأن تجعله يفكر ويشعر كما يفكر ويشعر أحد أبناء قبيلة وطنية مهما جاهد فى حماس لكى يبدو واحدا منهم . وقد يستطيع الجمع بين القليل من العناصر المنتقاة من تقاليدهم الفنية وتقاليده ، كما فعل جوجان ، ولكنه يظل دائما دخيلا غريبا الى حد ما على الجماعة البدائية .

وقد لا يترك الفرد بلده على الاطلاق ، وينكص بمفرده الى الحالة البدائية ، كما فعل ديوجنيز حيث روى عنه أنه عاش فى برميل ، ونبذ كل نعماء ، الحضارة وتقاليدها ، وحاول أن يبين أن حياة الحيوان أفضل من حياة الانسان . ولا شك أن قليلا من الناس لديهم من الشجاعة مايمكنهم من القيام بهذا الدور فى ثبات ، غير أن كثيرين يتظاهرون بأنهم أبناء الطبيعة ، وخاصة فى مجتمعات تتسم بالتسامح نحو الناس كمجتمعات باريس ولوس انجلس .

ولقد أظهرت فنون جماعات المستوطنين الأوائل التى عاشت فى المستعمرات وأماكن النشاط الجديد اتجاها قويا الى التبسيط ، مخلفة وراءها فى العالم القديم (أوربا) التقاليد العظيمة المتمثلة على نطاق واسع فى العمارة ، وتخطيط المدن ، والرسم ، والنحت ، والأدب ؛ والموسيقى ؛ والمسرح . واستعاضت عنها بصناعات يدوية نفعية بسيطة ، ورسوم ونقوش ساذجة ، ونغمات ترنيمية ينشدها الناس سويا . وكان الكتاب المقدس هو فى أكثر الأحيان النوع الوحيد من الأدب لديها . أما اليوم فقد سهل دخول الآلات ووسائل الحياة الحضرية فى البقاع الجرداء ، وازدادت صعوبة التهرب من الحضارة المنتشرة فى كل مكان .

وهنا يثور سؤال • هل يتضمن الفن النكوصى الذى من هذا الطراز الثانى تدهورا من حيث النوع ؟ ان النقاد والمؤرخين يطرون نماذج منتقاة من الصناعة اليدوية التى قامت فى المستعمرات ، كما تتجلى فى المنازل ، والأثاث ، والأوانى الخزفية ، والأدوات المعدنية ، والمنسوجات ، ابتداء من نيو امستردام الى منطقة خليج ماساتشوستس قبل سنة ١٧٠٠ • وقد قام بصنع بعض هذه الأشياء صناع يفتقرون الى الحذق والمهارة ، وصنع البعض الآخر فنانون يتسمون بالحساسية الفنية • ويمتدح الفنانون فى أحسن القطع التى من هذا النوع ما تتصف به من بساطة وقوة فى أداء وظيفتها ، ومن أمانة ومتانة فى تصميمها ، كما يعجبهم فيها أنها صنعت بأسلوب تبدو فيه شخصية الصانع مباشرة ، اذا قورنت بالمنتجات العادية التى تصنع فى المدينة • أما الفن الصناعى الذى ظهر فى المستعمرات الأمريكية فى أواخر القرن الثامن عشر فى المدن الشرقية ، فهو من نوع مختلف ، حيث لم يعد يعبر عن حركة نكوصية تبتعد عن الثقافة الأوروبية، بل كان تعبيرا عن تطورات محلية جديدة ، تغذيها بصفة دائمة نماذج مستوردة من العواصم الأوروبية •

٣ ـ البدائية فى الفن • اخيلة النكوص الى البساطة • احياء الأساليب العتيقة والبدائية :

هناك نوع ثالث من النكوص الثقافى يحدث فى الفن والأخلاق ، وهذا أيضا يعتبر اختياريا وقابلا للانقلاب • وهو محدود النطاق ، ولا يتضمن عادة محاولة صريحة لهدم الحضارة الحديثة كلية أو الهروب منها ، ولا يؤثر الا فى جزء ـ بل وفى جزء صغير ـ من حياة الأفراد • ومقابل كل فرد أو جماعة تخلت عن الحضارة واتخذت لنفسها حياة بدائية كان هناك ملايين من الناس يحلمون بأن يفعلوا المثل ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك قط • ولم يترك أمثال هؤلاء أثرا قويا على التاريخ الا عندما عبروا عن أحلام التمنى هذه ونقلوها الى غيرهم بوسيلة أو ايماءة خارجية

من نوع ما • وعندئذ لم تعد هذه الأحلام مجرد أحلام ذاتية ، بل أصبحت عملا صريحا يستطيع التأثير على حياة الآخرين ، ويشكل جزءا من الحضارة المعاصرة نفسها• وتشمل التعبيرات الظاهرة عن البدائية تعاليم واصلاحات دينية وأخلاقية • واذا ما نفذت هذه التعاليم والاصلاحات فعلا ، فانها تنتمى الى النوع الثانى من النكوص ، الذى ناقشناه فى الفقرة السابقة •

وقد اتخذت البدائية فى مختلف الفنون أشكالا كثيرة ودرجات كثيرة من النكوص • وهى حركة تقنع على المستوى السطحى ، بأخيلة عن الحياة البدائية والحب البدائى بعيدا عن الأعراف المتحضرة • وقد يتم التعبير عن هذه الخيالات فى القصة ، أو الشعر ، أو الصورة ، بأسلوب وتكنيك حديث حضرى أكاديمى تماما • ومثل هذه الخيالات الهروبية تتناول شبابا ينعمون بالسعادة فى بيئة بدائية خشنة • وهناك اتجاهات أكثر نكوصا تماما تظهر : (أ) فى استخدام أساليب ، وطرائق فنية وأدوات تنتمى الى عصر أسبق شأن المصنوعات اليدوية العتيقة التى صنعها الفنان والشاعر الانجليزى وليم موريس ، (ب) فى استخدام أو تطبيق أساليب قبلية واقعية كتلك التى تشاهد فى فن النحت الافريقى ، (ج) فى السمات الأسلوبية التى توحى ايحاء مجردا باتجاه وحشى أو طفولى كالتهور أو روح التدمير ، وربما حدث ذلك دون وجود أى شىء بدائى أو أى أسلوب قبلى •

وفى قصتى روبنسن كروزو وأسرة روبنسن السويسرية

Robinson Crusoe and Swiss Family Robinson لا نرى الا نكوصا جزئيا ، فقد أشبعت هاتان القصتان الذوق المعاصر الذى كان يهوى خيالات المغامرة تحت ظروف بدائية ، وكان النكوص الخيالى فيهما لا اراديا ونتيجة لتحطم سفينة ، ولم يتحول الأوروبيون فيهما الى أفراد من السكان الوطنيين بل احتفظوا بأسلوب حياتهم المتحضر قدر الامكان تحت الظروف

الجديدة • وفى قصص هرمان ملفيل (Omoo, Typee) وغيرهما نرى الأوروبى يزور مجتمعات بدائية غريبة كسائح أو بحار ، ويستمتع بحسانها وغرامياتها غير التقليدية دون أن يتخلى عن عقليته المتحضرة • وبعد ذلك، وخاصة فى القرن العشرين أصبحت قصص النكوص الخيالية أقل جنوحا الى وصف الحياة الخشنة السعيدة بل أبرزت ، كما رأينا ، اتجاهات الانسان الارتدادية ، وما يكمن فيه من وحشية وروح تدميرية •

أما أخيلة الحياة البدائية التى ظهرت فى العصر السابق للرومانتيكية فقد امتزجت بتفاصيل معاصرة ، كما فى الصور التى رسمها أساتذة عصر النهضة الايطاليون ، والفنانان بوسان وكلود لوران للحياة التى ورد وصفها فى التوراة ، وظهر فيها الرعاة يرتدون الأزياء الفلورانسية أو العباءات الرومانية • ولقد انقضى زمن طويل قبل الوصول الى فن جوجان الذى أظهر البدائيين لا فى صورة أكثر واقعية فحسب ، بل فى أسلوب أقرب الى الأسلوب البدائى • وفى القرن الثامن عشر كانت أخيلة الحياة البدائية فى الدراما ، والقصة ، والشعر الوجدانى ، والرسم ، والموسيقى؛ تلقى حظوة لدى البلاط الفرنسى• وقد ادى اللهو النزوانى الذى اشتهرت به مارى انطوانيت وحاشيتها الى بناء أكواخ لحلب الأبقار ، والى ارتداء أفرادها ملابس الفتيات اللاتى يحلبن الماشية وملابس الرعاة ، ومحاكاتهم فى تصرفاتهم ، وكان من شأن هذا كله أن صنع تاريخا فنيا ، وعبر بصورة تمثيلية عن الخيالات التى تخيلها الفنانون الفرنسيون واتو ، وبوشيه ، وفراجونار عن الحياة الريفية الخشنة ، ورسموها بأسلوب الروكوكو التصويرى •

وبالمثل فان بيوت الشاى الصغيرة بطقوسها وشعائرها والتى كانت تملكها طبقة الساموراى اليابانية ، وهى بيوت قصد بها أن تكون بسيطة خشنة تحاكى فى خشونتها (طاسات) الشاى التى تستخدم فى الحفل نفسه ، والتى روعى فيها أن تكون خشنة المظهر ، هذه البيوت كانت تعبر

عن نكوص رمزى • ولم يكن ذلك مجرد لهو ، بل كان مجهودا للتعويض عن التعقيدات المتعبة التى يحتمها الواجب والذوق الاجتماعى الحضرى ، عن طريق الرجوع الى الطبيعة بطريقة تريح الأعصاب وتتسم فى الوقت عينه بأسلوب فنى • وكذلك فان الفيلسوف الصينى لاوتزو وتقليد الفلسفة الطاوية ، والصوفيون الصينيون وأبناء طائفة زن Zen * الدينية اليابانية، كل هؤلاء كانوا يدعون الى الهرب من عرف القصور الذى يراعى فيه الأدب المتكلف ، ومن المعرفة المرهقة ، ويحضون على العودة الى البساطة البدائية ، والاستقامة ، والنشاط • وقد أثرت تعاليمهم تأثيرا عميقا فى فن الشرق الأقصى ، ومن ثم فان الفنانين الصينيين فى عهد أسرتى سونج ويوان عبروا عن عدم استساغتهم للحضارة (وخاصة تحت حكم غزاة المغول) برسوم رائعة وأشعار غنائية وجدانية عن الحياة الريفية • وكذلك عبر ثيوكريتوس ، وفرجيل ، وهوراس ، ولنجوس (فى قصة Daphnis and Chloe) ** فيما كتبوا من أدب عن أطوار أخرى من هذه الرغبة المتكررة فى الهروب من المظاهر الحضرية المصطنعة ، وفى العودة الى الأحراش والحقول كرعاة وراعيات بسطاء ينعمون بالعشق والغرام • وبالنسبة لساكن المدينة العصرية فان صيد الحيوان والطيور والأسماك مما يعتبر تسلية لقضاء وقت الفراغ هو نكوص فى قالب اللهو الى ما كان فيما مضى حرفا ضرورية • أما ألعاب التنافس بين الفرق الرياضية التى تمثل مختلف المدن فانها اعادة تمثيل رمزية لما كان يدور فيما مضى من قتال بين دول المدن المستقلة ، توجه فيها الآن مشاعر الولاء والمنافسة نحو مسالك بريئة • ومن الناحية الأخرى فان مغزل غاندى لم يكن لعبة أو هواية ، بل رمزا جادا للرجوع الى الأساليب الصناعية البدائية •

(*) كلمة Zen اليابانية تعنى التأمل الدينى وهى مأخوذة من كلمة Ch'an الصينية ، ومنها اشتقت طائفة المتصوفين الصينيين اسمها • (الترجمة)

(**) (دافنيس) شاعر صقلى تقول الاسطورة اليونانية أنه أول من وضع الاشعار الرعوية و (كلويه) راعية كانت تنشد الاشعار الرعوية • (الترجمة)

ولقد عبر الأدب المصرى القديم عن قدم التشوق الى ما مضى من أيام حلوة ، عندما كانت الآداب والأخلاق طاهرة نقية ، وعندما كان مسلك الأطفال حميدا ، فقال الشاعر :

ذهب الأمس ،

وطغى العنف على الناس أجمعين .

الى من أتحدث اليوم ؟

ان الناس لا يعاملون غيرهم اليوم كما كانوا يعاملونهم* بالأمس

وقد عبر الشاعر الانجليزى هنرى فون Henry Vaughan ** في القرن السابع عشر عن اتجاه مماثل حيث قال :

كم أتوق الى العودة والرجوع

لأطرق ثانية ذلك الدرب القديم

حتى أبلغ مرة أخرى سهلا

غادرت فيه لأول مرة قطارى العظيم

من الناس من يحبون خطوا الى الأمام

ولكننى أهوى خطوات تعود بى الى الوراء .

ولقد سبق لنا أن لاحظنا العلاقة بين مذهب البدائية وبين النظرية القديمة التى كانت تقول بوجود عصر ذهبى قديم سادته الهناءة والبراءة وسقط بعده الانسان فى وهدة الجريمة ، والمرض والحرب . وكذلك لاحظنا

(*) من قصيدة كتبت فى عهد المملكة الوسطى وعنوانها :
Dispute of a man with his soul
ترجمة T. Prideaux, J. Mayer فى كتاب عنوانه Never to die (نيويورك ١٩٣٨ ص ٧٠) .

(**) انتبهها توينبى فى كتابه A Study of History الفصل السادس ص ٥٠٥

العلاقة بين هذا المذهب وبين العقيدة العبرية المسيحية القائلة بخروج الانسان من جنة عدن • ومن الناحية التاريخية ، فان هذه المعتقدات كانت مناقضة لنظريات التقدم والتطور التى نادت بأن الانسان ارتقى من حالة وحشية سابقة لا تتسم مطلقا بالهناءة أو البراءة • ومن ثم فان حركات احياء مذهب البدائية هى الى حد ما نكوص الى نظريات قديمة عن التاريخ سابقة لعصر العلم • ومن المؤكد أنها مضادة لمذهب التطورية الذى قال به سبنسر ، والذى كان التقدم والتطور فيه مرتبطين ارتباطا وثيقا باطراد التعقيد ، بينما كان التبسيط مرتبطا بالانتكاس والانحلال • ومع ذلك فان مذهب البدائية المعتدل لا يتنافى مع أفكار القرن العشرين عن التطور والتقدم ، تلك الأفكار التى لم تعد تعتبر أن التطور والتقدم سارا من حالة بدائية الى حالة أكثر ارتقاء على طول خط واحد ، بل انهما اشتملا على كثير من التغيرات فى الاتجاه • وقد توجد من بين هذه التغيرات حركات صغرى الى الوراء تهدف الى استعادة قيم مفقودة ، وبذلك تصحح العملية التطورية دون أن تقلبها قلبا كاملا •

وثمة أسماء مختلفة أطلقت على مثل هذه الحركات النكوصية • « فمحاكاة القديم » Archaism انما تعنى أى ارتداد واع الى طراز أسبق أو أية محاكاة لهذا الطراز ، كالعودة الى طراز العصر الذى يطلق عليه اسم العصر العتيق فى النحت اليونانى والرسم على الأوانى • ولا شك أن الفن الذى يحاكى القديم يختلف عن الفن القديم الأصيل• «والبدائية» Primitivism انما توحى عادة برجوع أكثر الى المرحلة القبلية أو الهمجية فى الثقافة والفن • أما «التأسل» Atavism فانها توحى بانقلاب الى الوحشية أو الحيوانية •

ويعرف لفجوى Lovegoy وبس Boas عقيدة البدائية الثقافية بأنها « اعتقاد أناس يعيشون فى حالة ثقافية معقدة عظيمة التطور نسبيا بأن حياة أكثر بساطة وأقل تكلفا وتزمتا بكثير ، من كل النواحى أو من

بعضها ، هى حياة أحب الى النفوس * • وهما يفرقان بين البداية الزمنية وبين البدائية الثقافية ، فالأولى تقرر أن أفضل حالة وجد فيها الانسان كانت فى الماضى البعيد ، وتبث أملا ضعيفا فى تحسن مقبل عن طريق استعادة الانسان لما فقده • أما العقيدة الثانية (التى يمكن أن تقترن بالأولى) فهى تبرم المتحضرين بالحضارة أو بسمة هامة منها • ويرى المؤمن بعقيدة البدائية الثقافية أن نموذج السمو الانسانى والسعادة الانسانية يمكن أن ينشد فى الوقت الحاضر فى أسلوب الشعوب البدائية الحالية التى نزعم أنها شعوب « متوحشة » • وترجع أصول بعض الأفكار الأساسية التى يتضمنها مذهب البدائية الحديثة الى زمن تاريخى عريق القدم ، ومن هذه الافكار: نبل الرجل الهمجى ، تفوق الحيوانات ، الحياة البسيطة كمثل أعلى فى فلسفة أبيقور • (لفجوى وبوس • فصول ٤ و ١١ و ١٣) •

ولقد حلل روبرت • ج• جولد ووتر أنواعا كثيرة من البدائية فى الرسم الحديث ، كما حلل كثيرا من اطراء النقاد لها • ووجد فى هذه الرسوم وفى هذا الاطراء افتراضا مشتركا مسلما به ** • وهو « أن المظهريات ، سواء كانت مظهريات جماعة ثقافية أو اجتماعية ، أو مظهريات السيكولوجية الفردية ، أو مظهريات العالم المادى ، هى أشياء متشابكة معقدة ، وبهذا الوصف فهى غير مرغوب فيها•• ومن المفروض أن الغوص الى الأعماق سوف يكشف عن شىء بسيط له من الناحية العاطفية تأثير أقوى من تأثير التنوعات السطحية • كما أن البساطة والتزام القواعد الأساسية هما « أشياء لها قيمتها فى ذواتها ولذواتها » • ويستطرد جولد

(*) انظر Primitivism and Related Ideas in Antiquity تاليف G. Boas, A.O. Lovejoy (بلتيمور ١٩٢٥) ص ٧ وعن البدائية فى مختلف العصور ، انظر مؤلف G. Boas : The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century (بلتيمور ١٩٣٣) ، وكذلك مؤلف M.S. Rostvig : The Happy Man (مجلدان : أوسلو ١٩٥٨) •

(**) انظر Primitivism in Modern Painting (نيويورك ١٩٣٨) ص ١٧٢

ووتر قائلا ان هذا الافتراض المسلم به هو « أن الانسان كلما اقترب من الماضى ـ من الناحية التاريخية أو السيكولوجية ، أو الجمالية ـ أصبحت الأشياء أكثر بساطة ، ولأنها كذلك ، فهى أكثر تشويقا ، وأكثر أهمية، وأكثر قيمة » .

ويبدو أن أى شخص ينبذ نظرية التقدم ويسلم بأن الفن والحياة كانا فى ماضى الأيام أفضل منهما الآن ، لا بد له بحكم المنطق أن يستنتج أن النكوصات يمكن أن تكون شيئا حسنا . وفى الواقع لزام عليه أن يعتقد أن النكوص هو الطريق الوحيد الى التحسن . ومع ذلك فالأمر ليس كذلك ، ذلك أن بعض من اشتهروا بين فلاسفة التاريخ المحدثين بشدة التشاؤم أمثال سبنجلر وتوينبى ، رغم تعريضهم بالكثير مما يراه الانسان الغربى تقدما على أساس أنه وهم باطل ، ليس لديهم كذلك ما يطرون به الحركات النكوصية . فهم يعتبرون أمثال هذه الحركات مجرد أعراض للتدهور والانحلال ، أو قل أنها دليل على أن ثقافة من الثقافات قد هرمت وقاربت التفكك . وهم يعنون بذلك ضمنا أن أمثال هذه الحركات لاتستعيد قيما مفقودة ، بل هى محاولات غير مجدية تهدف الى هذا الغرض ، شأنها شأن المحاولات المحزنة أو المضحكة التى يبذلها رجل عجوز لكى يفعل ما يفعله عاشق فى ربيع العمر . يقول سبنجلر : « ان (الرجوع الى الطبيعة) الذى بدأ يشعر به ويدعو اليه مفكرون وشعراء من أمثال روسو وجورجياس ، ومعاصروهما فى ثقافات أخرى ، انما يكشف عن نفسه فى عالم شكل الفنون كحنين مرهف واحساس باطنى * بالنهاية » . ويعرف توينبى مذهب محاكاة القديم بأنه « محاولة الرجوع الى حالة من تلك الحالات الأكثر سعادة التى كلما باعد الزمان بيننا وبينها ، اشتدت حسرتنا عليها فى أوقات الشدائد ، وربما ازدادت مثاليتها فى أعيننا دون

(*) انظر كتاب The Decline of the West (نيويورك ١٩٢٩) المجلد الاول ص ٢٠٧ .

سند من التاريخ » • وبعد أن يقلل توينبى من شأن الأمثلة التى تجلت فيها هذه الحركة فى الفن ، كحركة احياء الطراز القوطى التى خربت عمارة القرن التاسع عشر ، « والمحاولة العنيدة المنحرفة » التى تهدف الى احياء اللغات الميتة ، فانه يخلص الى أن جوا من الفشل أو العبث يحيط بهذه الحركات كلها • والسبب فى ذلك أن صاحب مذهب محاكاة القديم انما يحاول التوفيق بين الماضى والحاضر ، وهما « ضدان لا يتفقان * » •

ولقد أجرى جيمس بيرد James Baird دراسة فى البدائية الأدبية وله فيها رأى أفضل فهو يقول « ان البدائية الجمالية هى عقيدة تنبع بصورة حتمية من حالة افلاس ثقافى » • ومع أن المجتمع قد يكل ويفنى ، « الا أن ابداع الفرد يبقى ويدوم » • وعندما توضع رموز جديدة مكان رموز قديمة ، كما هو الحال فى ابدال الرموز « البائدة » للمسيحية البروتستانتية ، فهناك بالضرورة « نكوص الى أشكال ابتدائية مضادة للأشكال «المتحضرة» » • والنتيجة ، كما تجلت فى استخدام هرمان ملفل Herman Melville لرمزية شرقية وبولينيزية بصورة خلاقة ، يمكن أن تكون فنا له أهميته ، و « تأكيدا جديدا ** للحياة » •

فى الواقع أن البدائية يمكن أن تحقق هذه القيم الايجابية ولو أنها لا تفعل ذلك دائما ، حيث يتوقف الكثير على أى العناصر القديمة تحاول البدائية احياءها ، وهى لا تنبع دائما من افلاس ثقافى فعلى ، بل يكفى لتحريكها أن بعض الأشخاص يمقتون ثقافة معاصرة ، ويعتقدون أنها أخفقت ، ويريدون احياء ثقافة مختلفة • وأولئك الذين يرون أن الحضارة التكنولوجية الحديثة قد فشلت لم يقيموا الحجة على سلامة دعواهم ، غير أنه من المؤكد أن الرموز الفنية للمسيحية قد فقدت بعض جاذبيتها ،

(*) انظر A Study of History (المجلد الاول . طبعة نيويورك سنة ١٩٤٧) ص ٥٠٥ — ٥١٥ •

(**) ص ٣ وما يليها من Ishmael (بلتيمور ١٩٥٦) •

واصبح الانسان الحديث ينشد غيرها ، وليس من المحتمل أنه سوف يجد لها بديلا وافيا فى التراث الشرقى أو البولينيزى .

أما من حيث أن أية حركة نكوصية تستطيع اطلاقا أن تنجح فى انتاج فن جيد ، فهذه مسألة تقييمية أخرى ، ليس فى مقدورنا أن نتناولها الا فى ايجاز وبصورة عابرة . فان أولئك الذين يعجبون بالبدائية ، كما تتمثل فى رسوم جوجان ، يشعرون أن مثل تلك الحـــركة تستطيع أن تنتج فنا جيدا ، بل وتفعل ذلك . ومن الممكن أن تكون هناك آراء مختلفة ، وينبغى ألا يسلم ، دون دليل أوفى ، أن مثل هذه الحركات هى حركات لا مناص من أن تكون دائما عديمة الجدوى ، أو باثولوجية (مرضية) ، أو عــلامات تدل على الشيخوخة . ومع أنه صحيح أن كبـار الســن من الناس ، شأنهم شأن الحضارات القديمة ، كثيرا ما يحنون الى الماضى البعيد عندما كانوا فى ربيع الحياة ينعمون بالقوة والنشاط ، غير أنهم ليســـوا الوحيدين الذين يتوقون الى الماضى أو يريدون استعادة شىء طيب فقدوه ، واذا كان هذا هو شعور الانســان ، فليس من الضرورى أن يكون ذلك دليلا على مرضه ، وخاصــة اذا كان يعيش فى زمن ملىء بالمتاعب ضاعت فيه فعلا قيم هامة . فعندما كان الوندال يجتاحون روما ، ويعملون فيهـا نهبا وتقتيلا ، لم يكن من أعراض المرض أن يرغب الناس فى رؤية روما وقد عادت الى سابق قوتها . وعندما يبدو فن معين وقد وصل الى طريق مسدود ، وأنه قد استنفد امكانيات خط معين من التطور ، وأنه يبحث عن مصدر الهام جديد ، فليس من غير المعقول أن يفحص الفنان ماضى ذلك الفن ، لكى يتبين ما اذا كانت بعض التجارب الأقدم جديرة بأن تسترجع وتدفع الى الأمام خطوة أخرى . وقد يكون من الأمور السليمة والبناءة الارتداد اليها على سبيل التجربة ، كنقاط بدء ، ولكن بشرط ألا يتم ذلك الا على أساس الانتقاء وفى اعتدال . فان الاتجاه النكوصى يصبح متطرفا وغير سليم ، بالنسبة للفرد أو الجماعة ، اذا بولغ فى الحنين الى الماضى ،

واقترن ذلك باهمال الحاضر أو الاقلال من قدره ، واذا نبذ الحاضر كلية ووجهت الرغبات الى خيالات لا يستطاع تحقيقها فعلا • وفى هذا الصدد يقول توينبى انه من التطرف الذى لا شك فيه أن نحاول احياء لغة ميتة لنجعل منها لغة حية تحل مكان لغة حديثة قائمة • ولكننا لا نكون متطرفين اذا شجعنا احياء محدودا للغة مهملة كالغالية أو لغة بروفانس Provençal كمادة للبحث العلمى أو كلغة ثانية لأولئك الذين يستمتعون بها ويرغبون فى الابقاء على قيمها الثقافية المميزة •

وهناك أدلة تاريخية كافية تبين أنه ليس من المستطاع احياء أسلوب قديم فى مجموعه ، أو استيراد أسلوب أجنبى بحيث يشبع الجماعة الحالية كتعبير ملائم عن اهتماماتها واتجاهاتها الحاضرة وما تهتم به ، وذلك لأن النمط الثقافى الحديث لا بد أن يكون مختلفا بالقدر الذى يجعل من ذلك الأسلوب الأجنبى شيئا غير مناسب الى حد ما • واذا قدر للأسلوب القديم أن يصبح شائعا بالمرة ، كشىء يمارسه الناس ، فلا بد من تعديله بما يناسب الأذواق الحالية• وهذا هو مانفعله الآن فى عملية اقتباساتنا من الفن البدائى• غير أننا اذا شاهدناه ومارسناه بكل ما نملك من عطف ، واذا حاولنا بكل ما نملك من علم وخيال أن نشعر به كما كان يشعر به أولئك الذين أبدعوه فان عملنا هذا لا يعتبر عديم الجدوى ، ولا دليلا على وجود مرض • فقد يكون ذلك العمل توسيعا مستحبا لخبرتنا الحالية ، ومصدرا يوحى الينا بتكوين شىء جديد ، كما هو الحال فى أداء تمثيلية من القرن السابع عشر أو عزف رباعية موسيقية ، أو تعلم ترتيل نشيد جريجورى أو الرسم بالأسلوب الفارسى • وفى مقدور الفنان عندئذ أن ينتقى من ذلك الأسلوب القديم أو الأجنبى بعض عناصر الشكل أو المحتوى يجمع بينها وبين عناصر حديثة • والدليل على ذلك أن ديبوسى ، وبروكوفيف ، واسترافنسكى يستخدمون فى ألحانهم الموسيقية مقامات وايقاعات قديمة وأجنبية ، واذا حدث هذا بصورة خلاقة أمكن أن ينبثق منه أسلوب جديد ينبض بالحياة • ومن أسباب ذلك أن أى نمط ثقافى حديث ، فى نطاق

حضارة مقدمة غير متجانسة ، هو نفسه مركب من عناصر قديمة وحديثة ، أجنبية ووطنية . وهو ليس بالنمط النقى وحيـد النسـق ، ولكنـه ملىء بالاتجاهات المتنافرة والرموز العاطفية المتناقضة . وبعض هذه الأشياء تكاد تكون متضادة تماما ، كما هو الحال فى العناصر الأبوللونية ، والديونيسية ، والسقراطية ، والأبيقورية التى ورثناها عن اليونان . ورغم ذلك يمكن ادماجها ادماجا غير محكم في النمط المتغير غير المستقر الذى يتسم به الفن الحديث والثقافة الحديثة ، بل وفى عمل فنى واحد يهدف الى اظهارها جميعا كأشياء متباينة لايمكن التوفيق بينها .

وقد يتساءل المرء ما اذا كانت البـدائية ومحاكاة القديم شـيئا من الضرورى أن يكون سيئا فى حد ذاته ، كما يتساءل أيضا ما اذا كانا دائما ينمان عن وجود حالة اجتماعية سيئة . وانه لمن الطبيعى أن يقوى الحنين الى سعادة سابقة فى « وقت المتاعب » ، عندما تكون الحياة الفعلية أسوأ من المعتاد . غير أن المتاعب قائمة دائما بصورة أو بأخرى ، وكان للناس خيالات نكوصية حتى عنـدما كانت الظروف القائمة حسنة مواتية ، فى أزمنـة النمو الخلاق كما فى أزمنـة الانحـلال . ومن الناحية الأخـرى ، فان كونفوشيوس وأرسطو اللذين لم تكن أفكارهما نكوصية ، كانا يعيشـان فى أزمنة يسودها القلق والاضطراب . وكما قال ماكولى : « قد يبـدو غريبا لأول وهلة أن يتحرك المجتمع الى الأمام بسرعة وشغف ، وفى نفس الوقت يتلفت وراءه دائما فى أسف حنون . غير أن هاتين النزعتين ، رغم ما بينهما من تناقض ظاهر ... ، الا أنهمـا تنبعان من تبرمنا بالحـالة التى نكون فيها فعلا . ورغم أن هذا التوقد المتململ يدفعنـا الى التفـوق على الأجيال التى سبقتنا ، الا أنه يجعلنا نميل الى المغالاة فى تقدير سعادتها (*).

ويرى مذهب البدائية أن هناك تباينـا جارفا بين الماضى والحاضر ،

(*) الفصل الثالث من كتاب History of England, I تأليف T.B. Macaubay

ومن وجهة النظر هذه فانه يجنح الى تجسيم حسنات الماضى ، والمغالاة فى سيئات الحاضر • غير أنه من الصواب فى كثير من الأحيان أن نبين أخطاء معينة فى الحياة الحاضرة كان الانسان القديم خلوا منها نسبيا • يقول بدنى Bidney فى هذا الصدد « كلما ازدادت الثقافة تعقيدا ، وكلما اتسع المجتمع الذى تنتمى اليه هذه الثقافة، قلت الفرصة أمام الفرد للاسهام بصورة ايجابية كاملة فى حياة الجماعة ، بحيث تتجه الثقافة الاجتماعية الى افقار حياة الفرد لا الى اثرائها (**) • ورغم أن هذا القول ليس صحيحا دائما أو ليس من المحتم أن يكون صحيحا ، الا أنه يكفى لأن يكون حجة يستند اليها أولئك الذين يرغبون فى ارجاع عقارب الساعة الى زمن البساطة ، من بعض النواحى على الأقل •

وقد لاحظنا أن البدائية المتطرفة والتصوف فى الدين من شأنهما عادة أن تثبطا كل أشكال الفن فيما عدا أبسطها وأقربها الى الفطرة، وخاصة الفن البصرى الذى ينم عن مظهر الترف والأبهة ، ويحضان بدلا من ذلك على الفقر الذى يختاره المرء لنفسه ، وعلى أن يتحلى الانسان بطباع النساك أو الرهبان، وعلى الصلاة والوعظ داخل جدران عارية أو فى العراء• غير أن أشكال البدائية الأقل تزمتا كانت تشجع التعبير عن مثلها العليا فى أنواع بسيطة من الفن خالية من الزخرف• كما أن التأمل الدينى فى الجنة الأرضية قبل سقوط آدم ، وفى الأيام التى عاشها المسيح بين أناس متواضعين فقراء فى بيت لحم والجليل أدى الى تصويرات جديدة لقصة الانجيل فى الفن ، كانت بمثابة معينات على تصور ما كانت عليه الحياة فى ذلك الوقت • والكثير من الفن المسيحى الذى ظهر فى فترة متأخرة ، من منمنمات الانجيل ونقوش الرومانسك الغائرة ، الى لوحات الفريسك التى رسمها جوتو وغيره من فنانى أوائل عصر النهضة ، كل أولئك أوحت به

(**) ص ١٣ من كتاب Theoretical Anthropology

هذه الرغبة فى استعادة ماض جميل ، ليس بماضى قصور وملوك محاربين ، بل ماضى قوم بسطاء يفلحون الأرض ويرعاهم الراب ، كما جاء فى قصة تلاميذ عاموس • وبعد ذلك لم تعامل مواضيع التوراة هذه بروح نكوصية، بل كأسس تبنى فوقها كيانات زخرفية لها شكل تصويرى معقد ، وتتسم بأناقة أرستقراطية •

وأى احياء لأسلوب فى الفن أو لعادة من عادات الحياة انما هو نكوص بمعنى من المعانى ، ورجوع الى تلك الطريقة من التفكير والعمل • غير أن الحركة التاريخية قلما تسمى « نكوصية » الا اذا كان جانبها السلبى وهو نبذ الجديد ، فعلا أو تخيلا ، من أجل القديم ، جانبا قويا نسبيا • أما اذا حبذت الجديد وأبقت عليه بوجه عام ، ولم تفعل بالنسبة للقديم الا أنها أخرجته من زوايا النسيان وأضافته الى الجديد ، فان النتيجة الخاصة فى هذه الحالة تكون ارتقاء • ولقد كان لعصر النهضة فى أولى فتراته جانبه السلبى من حيث نبذه وتحقيره للأسلوب القوطى ، الذى كان فى سنة ١٣٥٠ « حضارة معاصرة » • ثم أصبحت الصيحة هى « الرجوع الى القدامى » • ولقد كان أسلوب عصر النهضة الباكر بسيطا ، ومنظما ، وهادئا بصورة تتمثل فيها الحيوية اذا قورن بالزخرفة القوطية الزاهية الصارخة • غير أن عصر النهضة ، رغم استمراره على احياء الثقافة الكلاسيكية ، الا أنه سرعان ما ابتعد فى كثير من الصعوبة عن نماذجه الكلاسيكية وأحرز السبق على جانبه النكوصى تركيب جديد يتألف من الثقافة الكلاسيكية والثقافة المسيحية العبرية •

وليس من الضرورى أن ترتد الحركات النكوصية من المعقد الى البسيط ، فاذا كان المرء يعيش فى عصر يتسم بشدة التبسيط كعصر أتو الأول فى سنة ٩٦٢ بعد الميلاد ، حيث كان للنكوص الوبيل ضحاياه ، فأنه قد يتوق بدلا من ذلك الى تعقيدات ماضية • ان « الامبراطورية الرومانية المقدسة » فى عهد أتو كانت تعبر باسمها عن حلم احياء

امبراطورية شارلمان وامبراطورية روما القديمة • ولكن منذ أن أصبح اتجاه التاريخ السائد اتجاها الى التعقيد ، فان أغلب الرغبات النكوصية أصبحت تسير فى حركة مضادة •

٤ ـ **البدائية الرومانتيكية باعتبارها حركة نكوصية :**

من أهم أمثلة البدائية فى الحضارة الحديثة تلك التى تتصل بحركة الرومانتيكية • والرومانتيكية ، كحركة ثقافية وأسلوب فى الفن ، تحدد فى العادة بأنها بدأت فى منتصف القرن الثامن عشر وانتهت فى منتصف القرن التاسع عشر • غير أن المعتقدات والاتجاهات التى أكدتها هذه الحركة لم تنته تماما فى ذلك الوقت ، ولا يزال لبعضها اليوم نفوذ قوى تحت مختلف الأسماء • فهناك سمات رومانتيكية قوية فى وولت هويتمان، وبيير لوتى ، وجوجان ، وجوستاف مورو ، ورافل ؛ وديبويسى • وتتجلى البدائية فى انتقال جوجان الى تاهيتى واللوحات التى رسمها هناك بأسلوب شبه بدائى • وهى تتضمن عادة رجوعا الى البساطة أو رغبة فى ذلك الرجوع ، ويتجلى هذا أيضا فى تسطيح جوجان للأشكال والمنظورات ذوات الأبعاد الثلاثة ، وابدالها بمساحات واسعة ملونة بالألوان الزاهية الجريئة المتباينة ، واستخدامه للأشكال التى تميل الى الثقل والمستقيمات والأفقيات بدلا من المنحنيات المتعرجة التى يتسم بها الفن الأكاديمى •

وفى مقدور الرومانتيكية والبدائية أن تتخذ أشكالا كثيرة لا تتضمن كلها الاتجاه الى التبسيط • فلقد أدت الرومانتيكية فى بعض الأوقات الى أشكال معقدة خاصة بها ، كما هو الحال فى روايات فيكتور هوجو وموسيقى فاجنر وتشايكوفسكى ، وكانت تعجب بتعقيدات العمارة القوطية • (ولقد رأينا كيف أن هربرت سبنسر كان يعتبر ذلك « عودة الى الهمجية ») • كما أن البدائية ، فى محاكاتها للفن القبلى ، أخذت نماذج معقدة بعض التعقيد ، كتلك التى يتسم بها النحت الافريقى والميلانيزى •

وفى بعض الأحيان يرى الفن الحديث ما فى الانسان من توحش وحيوانية ويعبر عنهما فى صورة انفعال جامح ، وحيرة ، وعنف ، وشهوة بهيمية • وبناء على هذا فان الفن الرومانسكى كثيرا ما يظهر نكوصه فى أشكال مقترنة بهذه السمات ، كالخطوط المثلمة غير المنتظمة ، والمنحنيات المكسورة ، والسطوح الخشنة ، والحوافى المطموسة ؟ والتكوينات غير المتوازنة • وقد ظهرت هذه التأثيرات فى الفن الأوروبى خلال عصر الفن المتكلف ، واستمرت فى عصور الرومانسية والانطباعية وما بعد الانطباعية، وكان لها ما يوازيها فى الأدب متمثلا فى صور لفظية لضوء القمر ، والعواصف ، والأشباح ، والغموض والسحر • وكانت الموسيقى الرومانتيكية شبيهة بذلك من حيث وفرة تدبيجها الآلى والهارمونى وايقاعاتها المشطورة على نحو أكبر ، فطمست بذلك الموسيقى الموتسارية التى سبقتها ، والتى كانت تتميز بوضوح هيكلها الميلودى والهارمونى • كل أولئك اقترن فى كثير من الأحيان بالارتداد الى الجموح البدائى الديونيسى (*) ، والاعتقاد بالقوى الخفية وبقدرة الانسان على اخضاعها •

ورغم فعالية هذه المبتكرات فى الايحاء بالأمزجة المنشودة ، الا أنها لا تمثل فى الفن الا نكوصا تاريخيا خياليا أكثر منه حقيقيا • ولا ينتمى من الفن البدائى الى هذا الطراز الا قدر قليل ، على مبلغ علمنا به • ذلك أن رجل القبيلة ليس دائما فى حالة هياج جامح ، بل هو فى كثير من الأحيان يخلد الى الراحة أو يؤدى عمله فى بلادة وكسل ، وكثيرا ما يحتاج الى كثير من الرقص ، والموسيقى ، والكحول أو المخدرات حتى يصل الى حالة الاثارة والهياج • والحيوانات بدورها ليست طليقة تماما ، أو عاطفية ، أو مقهورة كلية ، بل ان حياتها تسيطر عليها الى حد بعيد أنواع موروثة من الغريزة والفعل المنعكس • وكثير من الفن البدائى

(*) Dionysus اله النبيذ عند اليونان وكان الاحتفال به يقترن بشرب النبيذ والعربدة • (الترجمة)

هندسى الشكل على نحو واضح مثله فى ذلك مثل قرص عسل النحل، كما اقترن فن العصر الحجرى الحديث بنشأة اللغة المكتوبة وحياة الارستقرار فى القرية بنظامها الاجتماعى المتطور • ولقد تطلب التصميم الهندسى بعض الاحساس بالنظام البصرى ، والدقة الخطية الحادة ، والانتظام والتحكم ، وربما كان هذا التصميم الهندسى موضع الاعجاب من أجل هذه الصفات وسط عالم يتسم بالاضطراب ، والأخطار الفجائية ، والأرواح العدائية المجهولة • وحتى فن العصر الحجرى القديم فانه يدل فى بعض الأحيان على ميل الى الشكل الدقيق المتناسق الذى يتمثل فى الأدوات الحجرية المنحوتة ، وفى أشكال الحيوانات التى روعيت فيها الواقعية • ومن ثم فان بعض الرومانتيكيين الذين يعتبرون التنسيق المنطقى قصة قديمة مملة ، ورمزا للظلم ، يقرنون الحرية المزعومة للحياة البدائية برموز عدم الانتظام، والجموح ، والفوضى •

فهل يعتبر ولع الرومانتيكية بعدم التحديد فى الشكل والمحتوى مثلا يدل على الانحطاط ؟ يبدو أن هذه هى النتيجة لو أننا قبلنا رأى سبنسر فى أن التحديد المتزايد هو معيار التطور • ومن المؤكد أن عدم التحديد له جانب نكوصى من حيث ما له من رد فعل ضد الكلاسيكية المحدثة • غير أن هناك من هذه الناحية تناقضا ظاهريا ، وهو أن عدم التحديد يمكن أن يصبح هو نفسه هدفا محددا للفن ، ومفهوما محددا لأنواع معينة من التأثير السيكولوجى الذى أكدته الرومانتيكية •

وانه لمن الخطأ أن نعتبر الرومانتيكية مضادة للتطور فى جوهرها ، فى حين أنها فعلت الكثير لتشجيع نظريات التطور الأولى • فقد أكدت بنوع خاص وحدة الحياة كلها ، والسعى العام الشامل الى النمو والتقدم ، وصلة الانسان الحديث بالحيوانات والمتوحشين رغم مظهر الحضارة الذى يكتسى به • وفى نبذ الرومانتيكية لشرور الحضارة ، لم تقترح أن يعود الانسان الى الوحشية ويبقى فى تلك الحالة الى الأبد ، بل نادت بأنه اذا

تخلص من صنوف الفساد التى تجىء بها الحضارة ، فانه يستطيع أن يواصل بهمة أكثر مسيرته التقدمية نحو الكمال . وكان الكمال فى ذلك الوقت لا يزال يعتبر بسيطا لا معقدا ، والانسان البدائى أقرب اليه من الانسان الحديث . قال روسو « ليس فى مقدورنا أن نفكر فى أخلاق الجنس البشرى دون أن تتأمل فى سرور صورة البساطة التى كانت سائدة فى أقدم الأزمنة ... وكلما ازدادت وسائل الراحة فى الحياة ، وكلما وصلت الفنون الى الكمال ، وانتشر الترف وهنت الشجاعة الحقيقية واختفت الفضائل ... » (*) .

ولقد تمثلت البساطة المثالية فى الرجل المتوحش الشهم ، وفى الفلاح وفى الطفل ، على العكس من شباب الطبقة العليا المتحذلقين الأثرياء ساكنى المدن . ولم تكن هذه البساطة موضع الحسد والاعجاب لذاتها ، بل لاقترانها بالفضيلة الخلقية ، والشجاعة ، والبراءة ، والجمال ، والصحة؛ والسعادة . وبالمثل لم تكن الحضارة المعقدة موضع الاعجاب لذاتها من قبل بل للنعم والخيرات التى كان الناس يظنون أنها تأتى فى ركابها . وكانت هذه النعم الى حد ما هى نفس النعم السابقة : الفضيلة ، والسعادة ، والجمال ، بالاضافة الى المعرفة ، والقوة ، والحكمة ، والتهذيب . وهنا اختلفت الآراء ؟ فيما اذا كان التعقيد أم البساطة هى الوسيلة الىالغايات التى اتفق عليها الجميع من حيث المبدأ ـ أعنى الفضيلة والسعادة ؟ ولما كانت القوة والمعرفة المستقاة من الكتب مقترنتين بالحضارة ، فقد كانتا موضع ازدراء أصحاب مذهب البدائية .

ولقد ركزت التصويرات التفصيلية للانسان المتوحش ، والفلاح والطفل ، على فضائل ونعم مختلفة يصح أن تكون موضع الحسد

(*) « A Discourse on the Moral Effects of the Arts and Sciences » فى كتاب The Social Contract and Discourses (طبعة افرى مان . نيويورك ١٩٣٢) ص ١٢٥ .

والأعجاب . فقد تمثل الفلاح متسما بالنبل الروحى فى قصيدة جولد سمث « Deserted Village » وفى قصيدتى روبرت برن « Cotter's Saturday Night » « A Man is a Man for a' That » وفى مرثية توماس جراى « Elegy Written in a Country Churchyard » وفى مجال الرسم، رسم ميليه Millet للفلاح الساذج التقى لوحة اسمها « The Angelus »

وصور الشاعر وردز ورث « الطفل البسيط » فى قصيدة We are Seven غضا ، ساذجا ، مصدقا لما يقال له ، وصوره كسحب من المجد منسابة من حياته السابقة فى السماء .

Ode, the Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood.

ولم ينجح وردزورث كل النجاح فى المحاولة التى بذلها لتبسيط الأسلوب الشعرى الى شىء أقرب الى الكلام العادى . فان الشعراء الذين يحاولون التفكير والكتابة كالأطفال ، أو الكتابة بأسلوب واضح أنه موجه الى الأطفال ، ولكنه يحمل رسالة أعمق ، أنتجوا فى كثير من الأحيان نوعا وسطا لا هو بالشىء الذى يصلح للكبار ولا بالشىء الذى يليق بالأطفال . وقياسا على اللوحات شبه البدائية التى رسمها جوجان ، ربما استطعنا وصف هذا النوع من الكتابة بأنه كتابة شبه ساذجة أو (فى بعض الأحوال) ساذجة زائفة . ويبدو فى أحسن صوره فى قصيدة وليم بليك Songs of Innocence التى يعبر مطلعها عن فكرتها الرئيسية ، يقول الشاعر :

نزلت الى الوديان الموحشة أنشد بالمزمار
أغانى المرح البهيج ،
فرأيت على السحاب طفلا ،
قال لى ضاحكا :
« أنشد أغنية عن حمل ! »
فأنشدت فى سرور وحبور

وكتبت أناشيد سعيدة

يفرح لسماعها كل طفل .

ومثل هذه القصائد مبسطة وشبه ساذجة من النواحي الآتية :
السطور القصيرة التي تنتهي بوقفات مع أوزان وايقاعات منتظمة كما هو الحال في أغنية للأطفال ، الاقتصار على كلمات من مقطع أو مقطعين لها معانى أولية واضحة ، الطفل والحمل هما الموضوع الرئيسى فى الأغانى الحقيقية أو الخيالية ، المزاج السعيد والصور البسيطة فى القصيدة كلها .
هذه القصائد تشبه قصة « أليس فى أرض العجائب » فى أن الكبار يفهمون منها معنى أعمق .

ولقد كتب المؤلف الموسيقى روبرت شومان فى كتابه Scenes from Childhood عددا من المقطوعات الصغيرة تعزف على البيان ، عبر فيها عن مختلف الأمزجة التى تسيطر على طفل صغير خلال اليوم ، لعبه وأحلامه ، بل عبر فيها أيضا عن نبرات صوته التى تنم عن التوسل . غير أن الرسم والتصوير كانا أبطأ فى محاكاة لمسة الطفولة . ولقد امتلأ الرسم الأكاديمى طيلة القرن التاسع‌عشر بصور عاطفية على طريقة الرسام الفرنسى جروز Greuze لأطفال يتسمون بالجمال ، عابسين أو مبتسمين . غير أن الفنانين وعلماء النفس لم يظهروا اهتماما كبيرا بالفن البصرى الذى يجيء من الأطفال تلقائيا الا فى القرن العشرين . وكان الكاتب الايطالى ريتشى قد درس فن الأطفال فى سنة ١٨٠٠ وقد ألحت « التربية التقدمية » التى اتبعت التقليد الرومانتيكى منذ ألف روسو كتابه « اميل » ، ومنذ أن أنشأ فروبل روضة للأطفال ، على أن يسمح للأطفال بالتعبير عن أنفسهم تعبيرا حرا بوسائل بصرية . وفى العشرينات من القرن العشرين افتتح فرانز سيزك Franz Cizek فى فيينا مدرسة شهيرة وفق هذه الأسس . غير أن الفنانين المتحذلقين من البالغين لم يوجهوا أعظم جهودهم الى الرسوم والصور شبه الساذجة التى تعبر فى كثير من

الأحيان عن معان أعمق على مستوى الكبار ، أقول انهم لم يفعلوا ذلك الا في الوقت الذى ظهر فيه الرسام السويسرى بول كلى Paul Klee والرسام الأسبانى ميرو Miro

وبعد الحرب العالمية الثانية انتشر الاتجاه النكوصى على نطاق أوسع ، وخاصة فى التصوير التعبيرى المجرد • ولم يكن نكوصيا بمعنى الرجوع الى أى أسلوب محــدد سابق ، بل كان نكوصيا فى محاولته تحاشى كل الأساليب ، والأشكال ، والطرائق التقليدية المستمدة من الفن المتحضر أو الفن البدائى على السواء • وكثيرا ما كان نكوصيا فى اخــراجه أشكالا مفككة ، وغير واضحة ، وغير منتظمة الى أبعد الحدود ، على نحو يوحى بالانحلال والفوضى • وكان ذلك نقيضا للوحدة والضخامة الكلاسيكية ، ونقيضا أيضا للتخطيط المتعقل ، والميكنة العلمية ، والتحكم الاجتماعى ، وبدلا من هذا كله ، اعتمد الفنان على الدافع التلقائى ، والتلقائية الفنيــة وانطلاق القوى البدائية الكامنة فى اللاشعور ، وشعر فى نفسه بفردية على درجة عالية • ولقد جرب الفنانون تكنيكات جديدة ملائمة كالقاء أو تنقيط طلاء فوق قماش اللوحة من مسافة بعيدة ، أو المرور فوقها بدراجة غطيت عجلاتها بالطلاء •

وبينما كان المحــافظون يسخرون من هذا الفــن ، أظهر ما لقيتــه التعبيرية المجردة من رواج دولى خارج الستار الحديدى أن هذا النوع من الفن يشبع ، فترة من الوقت على الأقل ، حاجة ســيكولوجيــة واســعة النطاق • وقد تكون هذه الحاجة مؤقتة ، ومقترنة (كما ظن بعض النقاد) بالثورة على العلم والآلة ، وبالثورة الاجتمــاعية وانهيــار مذاهب القيمــة التقليدية • وعلى أية حال فان التعبيرية المجردة جذبت أعدادا كبيرة من الفنانين المصامين لأنها لم تتطلب منهجا أساسيا للتدريب الفنى • وبما أنه لم يعد هناك اعتراف عام بمستويات محددة من القيمة ، فان كل فنان كان

فى مقدوره الادعاء بأنه فى كفاءة أى فنان آخر ، وأحرز مختلف الفنانين شهرة كبيرة ولكنها كانت فى العادة قصيرة العمر •

وكثيرا ما لوحظ أن بعض الرسوم التعبيرية المجردة تشبه تلك التى يرسمها الأطفال• وكان هذا فى عمل الفنانين البالغين اتجاها نكوصيا بالنسبة للنمو الفردى ، وان لم يكن بالضرورة شيئا سيئا أو ظاهرة مرضية • واستخدمت قرود الشمبانزى فى أغراض تجريبية ، فزودت بأصابع الألوان والورق وسمح لها بالتصوير (*) • وهنا أيضا كان من الواضح أن رسوم الشمبانزى تشبه بعض (لا كل) الرسم المجرد • وقد استنكر بعض الفنانين هذه المقارنة ، غير أنها لم تكن شيئا غير معقول نظرا لأن رسوم بعض الفنانين أنفسهم كانت تعبر وتكشف عن اتجاه قوى مضاد للعقلانية •

ومع ذلك فمنذ نشأة الرسم المجرد على يد الرسام الروسى كاندنتسكى اعتوره تنوع كثير • فبعض الفنانين من أمثال موندريان ، وجوركى ، وأفرو ، أظهروا تحكما ناضجا هادفا فى الأشكال البسيطة والمعقدة على السواء • وعلى هذا الاعتبار لم يكونوا نكوصيين • وبالاضافة

(*) عن سيكولوجية التعبيرية المعاصرة انظر مؤلف J.P. Hodin وعنوانه The Dilemma of Being Modern (طبعة Routledge لندن ١٩٥٦) ص ٥٧ وما يليها ، حيث يقول المؤلف « ان التعبيرية تظهر فى أوقات التوتر الروحى الشديدة » • وهى تؤكد نفسها فى كآبة وانفعال « ضد طغيان الفكر الرياضى ' والاعتقاد فى السببية والتقدم الفنى ، وضد ميكنة الحضارة » . قارن مؤلف Herbert Read : The Philosophy of Modern Art. Horizon Press) (نيويورك ١٩٥٣ ص ٥٦)
حيث يقول « فى عمل المدرسة التعبيرية بوجه عام يوجد عنصر اليأس الذى يؤدى الى تحليل لا رحمة فيه والى الماسوكية .. (حب العذاب) » .
وعن التجارب التى أجريت على رسوم الشمبانزى اذا قورنت برسوم الاطفال وشباب مدرسة الرسم المجرد ، انظر مؤلف Desmond Morris وعنوانه Biology of Art (Knopf (نيويورك ١٩٦٢) . حيث يقول المؤلف : عندما ابتعد الرسم الحديث عن الاسلوب التمثيلى ؛ فانه بذلك ارتد دون أن يدرى الى مختلف المراحل التى يمر بها الطفل عندما يرسم رسوما متغايرة » (ص ١٥٤) .

الى ذلك وكما سبق أن رأينا ، فانه حتى أكثر الحركات نكوصا فى الفن ، يمكن أن تؤدى الى تطورات جديدة غير منتظرة • وبينما يكون الرسم المجرد الواحد بسيطا الى درجة لا يسترعى معها اهتمام المشاهد فترة طويلة ، فان سلسلة من هذه الرسوم يمكن أن تستخدم فى سهولة كصور للأفلام الملونة المجردة ، وكرسوم متحركة فى تسلسل زمنى شبيه بتسلسل الموسيقى •

ولقد كان تمجيد الطفل والانسان المتوحش فى مجال الفن ، وما يتضمنه ذلك من اقلال شأن كبر السن والحضارة المتقدمة ، متمشيا مع ما كانت الرومانتيكية فى أول عهدها تعتقده فى التطور والتقدم • فكبر السن انما يرمز الى الماضى وثقل وطأة التقليد المجحف ، وهو شىء يجب طرحه جانبا وتخطيه • وقد يمكن أن يكون موضع الاعزاز من الناحية العاطفية كما هو شأن صورة جد عجوز عزيز ، غير أننا ينبغى ألا نثق فى نصيحة كبار السن أو نطيعهم • ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن كل الأساليب السابقة فى الفن والمبادىء المقررة لعلم الجمال • وكان الرومانتيكى ذو العقلية الدينية يرى فى الطفل براءة وسذاجة ، كما كان التقدمى يرى فيه امكانية غير محدودة للمستقبل • وهو شىء يجب أن يكون موضع الاعجاب والغيرة ، وينبغى أن تهيأ له فرصة النمو والتعبير عن نفسه ، حتى يحقق قدراته الفطرية الكامنة فيه • وقد ساعد هذا الاتجاه على جعل الحضارة الغربية الحديثة شيئا يكاد يكون مضادا للحضارة الصينية الكونفوشية من نواح عدة • فعلى جانبه السلبى التبسيطى ، فانه يدعو الى استبعاد كبار السن من مناصب السلطة ، وسرعة تغيير الأساليب، والتخلى عن زعماء الأمس والمفضلين فى الفن فى الزمن الماضى فور أن تبدو عليهم علامات الهرم • غير أن هذا الاتجاه يمكن أن يتضمن تناقضا ، من حيث أن اعطاء الطفل حرية غير محدودة انما يعنى أن يكون له حق النضج الجنسى المبكر ، فالكثير من الفن المعاصر يصور الجنس تصويرا

صريحا (بما فى ذلك أمثلة للنضج المبكر كما فى رواية لوليتا التى ألفها الروائى الروسى نابوكوف) ، وهو بذلك يعمل على سرعة نضج الأطفال من هذه الناحية ومن غيرها • ومن الناحية الأخرى فان التربية التقدمية تدعو الى المحافظة على قيم الطفولة وتقاوم أن تفرض على الأطفال اتجاهات الكبار ومسئولياتهم • وواقع الأمر أن كبار السن ومتوسطى العمر المتسمين بالطيبة والحكمة والأريحية حقيقة لا نكاد نرى لهم ذكرا كثيرا نسبيا فى الفن المعاصر ، وخاصة الفيلم والقصص الشعبى • فقد جرت العادة على تصوير كبار السن كأناس يتسمون بالحمق والأنانية ، والظلم ، والسخف، ويحاولون دائما كبت حرية الشباب وسعادتهم •

وربما كان أعظم تغير فى مذهب البدائية الفنية ، من نوعها الرومانتيكى القديم الى النوع الحالى ، هو التغير الذى اعتور مفهوم الانسان عن المقصود بالبدائية ، فان « البساطة » لم تعد أخص سماتها وأكثرها ضرورة • ولقد أصبح لدينا الآن معلومات أدق عن حياة ما قبل التاريخ ، وعن الحياة القبلية الحديثة ، استقيناها من علمى الأركيولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، ومن الأسفار • كما ازدادت معرفتنا بالطفولية فى الانسان عن طريق علم النفس وعلم التحليل النفسى • وكذلك كادت تختفى صورة الفلاح كطراز جذاب ملفت للأنظار ، وأصبح المزارع الآن شيئا مختلفا كل الاختلاف ، ويتسم عادة بأنه أكثر تمدنا وأقرب الى الحياة الحضرية• ولم تعد صورة الانسان المتوحش ، ولا الطفل ، ولا الفلاح هى الصورة المثالية الحلوة التى كانت ترتسم فى خيال الرومانتيكية القديمة • وتبدو الآن الصورة الصادقة للانسان البدائى كشىء وسط بين تلك الصورة المثالية وبين الوصف الخالى من الملق الذى جاء على لسان توماس هوبز ، بل هى أقرب الى هذا الوصف • ذلك أن الانسان المتوحش لم يكن دائما منفرا أو شرسا ، ولكنه كثيرا ما كان قاسيا وعنيفا ، ميالا الى أكل لحوم البشر ، ومعرضا للمرض ، ويسترخص الحياة الانسانية • ومع ذلك فان قسوته وعنفه ليسا بالشىء الذى توارى كثيرا فى الانسان المتحضر • ولكن

رغم أن مذهب البدائية لم يكن دقيقا كل الدقة فى مفهومه عن الحياة البدائية ، الا أن هذا لا يلغيه كمثل أعلى للمستقبل ، وحتى اذا كانت بعض الفضائل التى نسبها مذهب البدائية الى الانسان القديم شيئا لم يكن له وجود على الاطلاق فى الزمن الماضى ، فانها لا تزال شيئا يستأهل منا أن نحاول تحقيقه ، ويمكن التوفيق بينه وبين قيم الحضارة •

ولقد أصبح الرجوع الى الطبيعة والرجوع الى البدائية من المثل العليا التى تعتبر جزءا لا يتجزأ من الثقافة الحضرية الحديثة ، بحيث لم نعد نشعر بأن فى ذلك نكوصا ، أو عداء جذريا للكلاسيكية • وأصبحت الكتب الآتية :

Atala and René, Paul and Virginea, Robinson Crusoe, The Swiss Family Robinson, Omoo and Typée

والأخير من تأليف الروائى الأمريكى هرمان ملفيل ، أصبحت كل هذه الكتب من المؤلفات الكلاسيكية الراسخة • وليس ثمة فرق جوهرى بين أن تكون القصة قصة يرتد فيها سكان المدن الى حياة بدائية ، أو أن تكون قصة يعيش فيها البدائيون حياتهم المثالية الخاصة (كما يتخيلهم الكاتب) ، لا يعكر صفوهم فيها زوار من الخارج • وفى هذا النوع الثانى يستطيع القارىء الحضرى فى سهولة أن يتخيل نفسه موجودا فى المشهد القبلى ، كواحد من شخصياته • ولقد أصبح الفن البدائى الجديد ، كفن جوجان ، الى جانب المناظر الريفية الرومانتيكية ، شيئا له مكانته الراسخة فى متاحفنا • ورغم أن هذا الفن لم يزحزح الكلاسيكية عن مكانها ، الا أنه أصبح قائما الى جوارها ، واتسع نطاق ثقافتنا بحيث استوعب الاثنين معا • وبالمثل فان الموسيقى الكلاسيكية الجديدة ، والموسيقى الرومانتيكية ، والموسيقى المعاصرة ، قد أصبح كل منها يكمل الآخر فى برنامج الحفل الموسيقى الواحد • ومن ثم فان ما كان يعتبر فيما مضى هروبا نكوصيا من قيود الحضارة قد أصبح الآن شيئا مقبولا كظاهرة معاصرة ، وكجزء لا يتجزأ من حضارة أكثر تحررا وأكثر تنوعا •

٥ - رموز الهدم والانحلال

يرى علماء التحليل النفسى الآن أن الطفولية فى الانسان ، وهى تلك الطاقة الغريزية الكامنة فى نفسه الفردية (Id) ، انما تتسم بالعنف والميل الى الهدم • وليست هذه الطاقة الغريزية بسيطة ، بل هى كتلة ملتوية من الرغبات المتمردة غير العاقلة • وسواء كان هذا الرأى خطأ أو صوابا ، فان هذا الجانب الأكثر جموحا من مذهب البدائية هو الذى يلقى قبولا أكثر لدى فن القرن العشرين• فتعبيراتها أقل رقة من « بول وفرجينيا » ، وأقل تهذيبا على الأساس الفيكتورى من الفنانين السابقين على رافايل ومدرسته • وتبدو هذه التعبيرات أكثر تجريدا ، فهى لا تصور المتوحشين أو الأطفال ، بل تظهر فيما يتصل بأى موضوع ، أو فيما لا يتصل بأى موضوع على الاطلاق كما هى الحال فى التصوير المجرد والنحت المجرد ، وتظهر فى التشويهات والتفككات الجسمية التى اتسم بها أسلوب ما بعد الانطباعية والأسلوب التكعيبى • ففى الرسم المجرد تكثر الأشكال المثلمة المتفجرة الخالية من الاستواء والانسجام ، كما تكثر البقع الممزقة غير المتساوية • وفى الموسيقى يظهر نوع من البدائية أكثر عنفا ووحشية واستخداما للأصوات الثقيلة المتكررة، فى مقطوعة Sacre du Printemps التى لحنها سترافنسكى، كما أن ايقاعاتها وتنافراتها بعيدة عن البساطة •

ويعبر الفن المعاصر عن هذا النوع الجديد من البدائية النكوصية عن طريق صور رمزية من العنف ، والقسوة ، والهدم ، والتفكك فى كل وسيلة من وسائل التعبير ، ولم يعد يؤكد على السعادة والفضيلة البسيطة كمثل عليا ، بل ان فى خيالاته ورموزه نوعا آخر من الانحطاط وهذا الفن المعاصر أقرب الى النوع الذى سماه سبنسر « انحلالا » منه الى الأنواع التهربية الاصلاحية التى أخرجتها الرومانتيكية القديمة• فقصص الجريمة ، بما فى ذلك القتل والاغتصاب ، والانتحار يفيض بها الفيلم المعاصر والقصص المعاصر • وهى لا تعرض كما كانت تعرض فى العصور

السابقة بحيث تتضمن أن هذه الجرائم تستوجب اللوم والزجر ، أو أنها خرق يرثى له للقانون الأخلاقى الأبدى وللنظام الطبيعى ، بل تعرض (أ) كشىء له ما يبرره الى حـد ما لأن مثل هذا القـانون أو مثل هـذا النظام لا وجود له ، أو (ب) كأمثلة تهكمية لسخف الحياة وعدم جدواها • كما أن أبطال هذه الجرائم ينتهى بهم الأمر عادة الى نهاية محزنة ، لا كما كان يحدث لأبطال المآسى الكلاسيكية ، بل بطريقـة بعيدة عن النبل ، وكثيرا ما تكون خسيسة دنيئة • أما الشخصيات التى ترمز الى كبر السـن ، والسلطة ، والقانون والنظام ، والمنصب ، والثروة ؟ والنجاح ، والمعرفة ؟ والمحافظة على القديم ؟ وما شابه ذلك ، فانها موضع تهكم وسخرية حيث تنعت بالنفاق ، والطغيان ، والخيانة وبالبؤس فى دخيلة نفسها •

ويبدو أن هذا النوع من الفن يعبر بمقتضى مصطلحات العالم النفسى فرويد عن « التاناتوس » أو غريزة الموت فى الانسان بدلا من التعبير عن غريزة « الايروس » (حب الحياة) التى تسيطر عادة على الخلق الفنى • وهو فن نكوصى متطور تطورا عكسيا طالما كان يعبر عن أوهام مبعثهـا الرغبة فى تحطيم منتجات تطور ثقافى سابق وأساليب تقليدية فى الفن • ويتوقف اتسامه بهذا الوصف تماما على ما اذا كان يفتح الطريق ، ربمـا بطريقة لا شعورية غير مقصودة ، أمام تطور متجدد ، بازالة ما فى الحيـاة والفن من أنماط بالية معوقة •

وليس كل الفن المعاصر من هذا النوع السلبى النكوصى ، ذلك أن بعضه هندسى تماما ، كما فى أعمال الفنـان الهولندى موندريان وبعض أعمال الفنان الروسى كاندنسكى ، وبهـذا يعبر عن نوع عقلى منظم من التجريد • وكثيرا ما ينتج كاندنسكى ، مؤسس التصوير التجـريدى ، وينتج بعض أتباعه أشكالا متكاملة تماما تعبر عن أمزجة ايجابية واتجاهات قوية نشيطة • غير أن الغلبة فى الوقت الحاضر هى للاتجاه السلبى الهدام الذى ينبذ غيره من الاتجاهات • وهو ملحوظ المكانة بوجه خاص نظرا

لما يتمتع به كثير من زعمائه (فنانون ونقاد) من تقدير كبير • ومن الناحية السلبية ، فان هذا الفن يواصل الاعتراض الرمزى على الحضارة الكلاسيكية والعلمية معا ، وعلى أساليب الفن الراسخة • وكثيرا ما يتضمن ما معناه أن الحضارة الحديثة قد فشلت • ولكنه ، على النقيض من النوع الرومانتيكى القديم ممثلا فى الشاعر وردزورث ، لا يقيم بديلا لذلك حلما بحياة هادئة بسيطة ، وطفولة سعيدة • وفى الحق أنه لا يقدم أى بديل محدد للأشياء التى ينبذها ، بل هو فن سلبى وكثيرا ما يكون هداما فى أخيلته • وهو يوحى بكراهية العالم الحاضر ، ولكنه لا يحاول تصور عالم أفضل ، سواء فى الماضى أو فى المستقبل ، على أسس دينية أو طبيعية • وهو يهجو ما يعتبره مفهوما زائفا عن النجاح والتقدم ، ولكنه لا يقدم عنهما أى مفهوم أفضل وأكثر صدقا •

ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وخلال حالة التوتر والقلق التى خلقتها الحرب الباردة ، كانت دلائل الجانب السلبى الهدام أوضح من محاولات اعادة البناء • وقد تمثل هذا الاتجاه فى النبذ الصريح والرمزى للمستويات الأخلاقية التقليدية ، وللمعتقدات الدينية والفلسفية ، وتمثل الى جانب ذلك فى انهيار الامبراطوريات والأنظمة الاجتماعية ، الأمر الذى ترتب عليه هدم حقيقى شديد للحياة ، والملكية ، والنظم • والى جانب هذا كان هناك نبذ رمزى للأسلوبين الكلاسيكى والرومانتيكى فى الفن نظرا لاقتران هذين الأسلوبين بالنظام القديم وبذلك النوع من الفن الذى يخفى الأمراض الاجتماعية بجمال خداع زائف • وقد نبذ هذان الأسلوبان على أساس أنهما يعطيان صورة زائفة عن الحياة • بل ان الفكرة التقليدية عن الفن أصبحت موضع ازدراء ، ويفضل عليها « اللافن » الذى اتضح أنه لا يعدو أن يكون نوعا آخر من الفن • ولا يحاول الثائر المتطرف ، فى نبذه لكل الأساليب التقليدية ، أن يتحاشى الجمال والواقعية فى التمثيل فحسب ، بل يحاول أيضا تجنب كل تصميم منتظم ، وكل وحدة فى

التكوين • وهو يحقق في بعض الأحيان ، عن قصد أو دون قصد ، نوعا مختلفا من الوحدة عن طريق تناسق التركيب ، والتلوين ، والترتيب ، في الصور التي توحي بالهدم ، والخيبة ؛ والفشـل ، والحرمان • غير أن الأشكال الكلية هي في الغالب بسيطة جدا اذا قورنت بالتعقيد الذي يتسم به فن الباروك •

ولقد طبق مصطلح « نكوصي » أيضا على حيـاة الأفراد وعملهم ، اذ أظهر التحليل النفسي أن كثيرا من مرضى الأعصاب يرغبون ، دون وعي الى حد ما ، في العودة الى طفولتهم المفقودة حين كانت الحياة أبسط وأسعد في حمى الوالدين • وعندما يصـابون بخيبـة الأمل ، يرتدون الى حالة طفولية • وقد يفعل الأشخاص الطبيعيون نفس الشيء الى حـد ما ، غير أنهم عادة ينمون في أنفسهم بعض القـدرة على معالجة مشـكلات الكبـار بطريقة الكبار • وفي مقدور أحلام الطفولة أن تدفع الفنـان الطبيعي الى خيـالات خلاقة وفق هذا الخط • ويبين جومبريخ E.H. Gombrich في حالة الرسام بيكاسو ، أن عمل فنان ناضج قد يتناول بطريقة خفية الى حد ما صورا محفوظة في الذاكرة منذ الطفولة ومشحونة بالعواطف (*)• ويقول جومبريخ ، ان بيكاسو يصب في أشكال نكوصية ، « كل ما كان مكبوتا فيه من عدوان ووحشية » ، وذلك في عملية تحطيم رمزي للأشياء عن طريق التكعيبية (قارن لوحة «آنسات أفنيون» Demoiselle d'Avignon وقد تجد مثل هذه الدوافع الفردية النكوصية في حاجة أهل العصر أداة تزيد من شـدتها ، ويضيف جومبريخ أن المسرح قد أعـدته سلسلة من الأحداث « النكوصية » في الرسـم الأوروبي منذ حـركة الانطباعيين : وخاصـة استخدام الألوان الصـارخة الزاهيـة التي كانت قد حرمت على

(*) انظر كتاب Freud and the Twentieth Century (طبعة B. Nelson (نيويورك ١٩٥٧) ص ١٨٦ وما يليها ، ص ٢٠٤ — ٢٠٥ فصل عنوانه « Psychoanalysis and Art »

اعتبار آنها أشياء فجة وبدائية على نحو بالغ • ويقول جومبريخ : ان خيال فان جوخ وجوجان كان « نكوصيا بصورة فجة عدوانية » •

ومنذ عصر الكاتب جوته ، كثيرا ما كان يطلق على الفن الرومانتيكى اسم « الفن المريض » ، ثم تلقف الكتاب المحدثون هذه التهمة بمزيد من الأدلة المستقاة من علم الطب النفسى وعلم التحليل النفسى • فهم يجدون فى الفن الرومانتيكى المتأخر (فى الشاعر الفرنسى بودلير ، مثلا) ، تعبيرات تدل على السادية (حب التعذيب) ، والماسوكية ، والشذوذ الجنسى (**) ، وقد وجدت أعراض مماثلة فى فن ما بعد الانطباعية والتعبيرية التجريدية • ومن السهل أن نربط مثل هذا الاتجاه النكوصى بالنكوص السيكوباتى (الاضطراب العقلى) فى الفرد ، وكثيرا ما يؤخذ جنون فان جوخ دليلا على ذلك • ولا شك أن هناك علاقات سيكولوجية ، غير أننا لا ينبغى أن نغالى فى وصم كل فن لا نحبه بأنه فن سيكوباتى (وليد اضطراب عقلى) • فالجنون فى الفنان لا يثبت أن فنه مجنون •

والفن الذى من النوع الكلاسيكى أو الهندسى يمكن أيضا أن تكون له أصول واقترانات سيكوباتية ، ومن الجائز أن يكون تعويضا متطرفا ضد دوافع هدامة • فبعض أنواع الاضطراب العصبى والاضطراب النفسى تكشف عن نفسها فى الدقة والنظام القسريين ، فان بعض المصابين بهذه الاضطرابات العصبية والنفسية يراعون فى التكنيك الفنى منتهى التكامل ، والتماثل والدقة (*) •

ورغم أن الفن النكوصى قد يقترن بأسباب مرضية تجد لها تعبيرا فى رموز واضحة أو مستترة ، الا أنه ليس بالضرورة فنا ضارا أو غير

(**) قارن كتاب The Romantic Agony (لندن ١٩٣٣) تأليف Mario Praz

(*) قارن C.G. Jung Symbols of Transformation (نيويورك ١٩٥٦) تأليف
Psychoneutric Art (نيويورك ١٩٥٣) تأليف Margaret Naumburb

سليم • وهو يختلف عن ذلك النوع من النكوص الذى لا اختيار فيه والذى ينشأ عن كارثة ، فى أنه يقنع عادة فى موقفه من العالم بحركة يبين بها سخطه عليه ورغبته فى هدمه • وعن طريق هذا الانطلاق والارتياح الرمزى قد يخدم غرضا علاجيا ويريح بذلك الفنان والمجتمع• وقد يصلح كاشارة انذار تحذر من تنافر اجتماعى حقيقى • وبذلك يوقظ الهمم للاصلاح حتى اذا كان اتجاه الفنان سلبيا • وينبغى ألا نفترض أن تصوير شخصيات دنيئة خائرة العزم فى الأدب والتمثيل ، أو التعبير عن مشاعر سلبية هدامة فى الفن التجريدى سوف ينتج عنها بالضرورة ايجاد نفس الشعور ونفس الخلق فى المشاهد • بل ان النتائج قد تكون عكسية تماما • وينبغى ألا نفترض أيضا ، وفق الخطوط الماركسية ، أن الفن السلبى انما يعبر عن حضارة رأسمالية متدهورة ، فالعبرة فى هذا بما سوف نراه فى المستقبل • ومن الجائز أن تتغير النغمة السلبية الخائرة التى نلاحظها فى كثير من الفن المعاصر مع تغير الظروف الدولية ، فتذعن لطور جديد بناء • ومن الجائز أيضا أن تشجيع التعبيرية الذاتية فى الفنان الفرد ، وهو استمرار لرومانتيكية « الفن للفن » ، قد يحرر عناصر سيكولوجية قيمة تسهم فى تطور فن جديد معقد • ومن الواضح أن التعبيرات المشوشة غير المتكاملة ، قد تثبت مرة ثانية أنها مجرد بداية نوع جديد مرن من الشكل ــ وربما مع تطور اضافى مؤقت عن طريق الفيلم أو وسائل أخرى ملائمة •

ان رموز العاطفة العنيفة ، سواء كانت ايجابية أم سلبية ، من شأنها أن تفقد قوتها العاطفية بمرور الزمن • ذلك أن الأشياء التى كان يوجه اليها الشعور فى الأصل تتوقف عند اثارة الأجيال التالية بمثل القوة السابقة، فتشامخ على مآسى الماضى ، كما عبر عنها وردزورث فى قوله « أشياء تعيسة قديمة بعيدة ، ومعارك انصرم زمنها » • ولا شك أن شعورنا بالأسى والفزع عندما نقرأ مآسى أوديب ، وأورستيس ، وميديا ، يقل كثيرا عما كان يشعر به اليونان ، بل اننا ننظر اليها بطريقة جمالية أكثر تجردا • فلا شك أن الصورة التى كانت توحى للفنان وعصره بالكراهية والعنف

قد تتخذ طابعا مختلفا جدا بعد سنوات قليلة • وعلى هذا النحو فان اللوحة التى رسمها فان جوخ وسماها « مقهى الليل » (Night Café) ، والتى شعر بأن لونها يوحى بالشر ، تبدو الآن فى نظر كثير من المشاهدين شيئا زخرفيا مقبولا • كما أن التنافرات الصوتية التى كان يمكن أن تصدم مستمعا من مستمعى القرن الثالث عشر ، يجد فيها المستمع الآن تباينا لطيفا ، أشبه بالتوابل فى الطعام • وبالمثل فان القصص المرعبة التى كتبها بو Poe عن شخصية فرانكشتين ، وما يماثلها من تخيلات لا تبدو الآن الا شيئا معتدل الاثارة • ومن ثم فان أكثر الاتجاهات سلبية فى الفن ، مهما كان فحواها عدائيا للتطور والتقدم سرعان ما تفقد حدتها ، فتمتص وتتسق فى رفق مع التطور الكلى للفن الى جانب خصومها الممقوتة • ومهما كانت عدائية للعرف ، فانها هى نفسها تصبح جزءا منه •

٦ ـ التطور التركيبى فى الفن والثقافة

لقد تقبلنا فكرة « التعقيد » ، أو التغاير والتكامل ، كمعنى أساسى « للتطور » • وتساءلنا عما اذا كانت هذه العملية تحدث فى الفن ، واذا كان الأمر كذلك ، فالى أى مدى ، وكان الجواب بالايجاب • انها تحدث على نطاق واسع على طول فترات طويلة من الزمن ، منذ نشأة الفن الى الوقت الحاضر • غير أن التطور بهذا المعنى ليس هو الاتجاه الأساسى فى تاريخ الفن : فلقد رأينا اتجاهات عكسية تبسيطية ، عظيمة الشأن وحركات أخرى من الصعب تقديرها من حيث التغير فى التعقيد الكلى •

ومن حيث تاريخ الفن عامة ، لم نجد سببا يدعونا الى الشك فى أنه كان بوجه عام وبصورة غالبة يتسم بالتعقيد أو التطور • وبوصف كون هذا التاريخ يشمل جماع ما يتصل بالفنون من مهارات ، ومنتجات ، ونظم ، واتجاهات ، فانه الآن يشكل تراثا ثقافيا عظيم الشأن شديد الاختلاف • وهو منظم بصورة جزئية مفككة من حيث النظرية ومن حيث

الواقع ، وتزداد جزئية هذا التنظيم وتفككه على النطاق العالمى عندما تمتزج التقاليد والاتصالات الانسانية •

أما من حيث أعمال فنية معينة ، فان منتجات الحضارات المتقدمة ، هى بوجه عام ، أكثر تعقيدا بكثير من أى شىء أنجزته ثقافات ما قبل التاريخ • ومن وجهة أخرى ، فان فن القرون الحديثة يشمل أشكالا متناهية البساطة ، وأشكالا أخرى على كل المستويات المتداخلة من التعقيد• ومن هذه الناحية ، شأن نواح كثيرة غيرها ، فان تطور الفن يشبه تطور الحيوان والنبات • فقد تطور الكثير من الأنواع الثابتة شوطا معينا ثم توقف تطورها ، ثم نكصت قلة منها نحو بساطة أكبر •

ان تطور الفن ، شأنه شأن التطور الثقافى الكلى الذى هو جزء منه ، يشمل الكثير من الحركات ، والاتجاهات ، والتعاقبات الأصغر التى يصفها المؤرخون فى اسهاب • ومن الضرورى أن نفرق بين هذه العمليات من الناحية النظرية ، رغم أنها متداخلة بعضها فى البعض الآخر • ان تطور الفن جملة هو تطور عنصر ثقافى واحد من بين العناصر الأخرى كالدين، والعلم ، والتنظيم الاجتماعى • وهو تطور مركب أو مؤلف بالنسبة الى العمليات التكوينية التى تصنعه : أى تطورات مختلف الفنون ، والمدارس والتقاليد الفنية ، وكذلك تطور أنماط الفن الثابتة (مثل المقعد والصورة)، وتطور الأساليب والتقاليد الأسلوبية •

وفى تطور أسلوب معين ، كالعمارة القوطية أو موسيقى الباروك البوليفونية ، يستطيع المرء أن يتتبع تطور مختلف المكونات الثانوية ، كالقباء الداخلية والنحت الخارجى فى الكاتدرائية ، وكالهارمونيا والكونترابنط ، وتوزيع الآلات فى الموسيقى • ويمكنه وصف كل هذه المكونات الثانوية بأنها تعاقبات أسلوبية مكونة • وبعضها تطورى بمعنى أنها تتزايد تعقيدا ، وبهذا تشكل تطورات أسلوبية مكونة ، وبعضها ينحو الى التبسيط أو الانحطاط • وثمة تعاقبات كثيرة واسعة النطاق ، كتعاقب الأسلوب

التصويرى الأوروبى من سنة ١٣٠٠ الى الوقت الحاضر ، تشمل اتجاهات أو أطوارا تطورية ، وانحطاطية معا ٠

وكثير من الاتجاهات والحركات التبسيطية يسهم بطريقة غير مباشرة فى النمو الكلى التعقيدى للفن ذلك أن بعضها ينزع الى تصحيح أو تشذيب التضخمات : أى تلك الأنواع والأساليب الفنية التى تبدو ثقيلة ، قابضة للصدر ، باعثة على الملل ، وهى بذلك تمهد الطريق لتطورات جديدة ٠ وحتى تلك الحركات والاتجاهات التى تتعمد معارضة عملية التطور الرئيسية ككل ، وتحاول نبذ كل فن عصرى ، من شأنها أن تلقى قبولا لدى الأجيال التالية كنوع آخر من الفن ، أو أسلوب آخر ، أو ايديولوجية أخرى ، أو طريقة أخرى من طرق الانتاج ، تضاف الى جماع التراث الثقافى ٠ ومهما شعرت هذه الحركات والاتجاهات بأنها تناقضية أو عنيفة العداء فى زمانها ، فان الأجيال التالية سوف تشعر بأنها أقل تناقضا وعداء ٠ ويستطيع الفنانون الذين يجيئون فى وقت لاحق أن يستخدموها كأساليب بديلة يمارسونها اذا شاءوا ، أو كمجرد مناهج تظهر التباين فى شكل معقد ، وهكذا استخدم جوتة رموز الرومانسية والكلاسيكية فى قصة « فاوست » ٠ وكذلك يمكن ادخال أغانى بسيطة فى تمثيلية معقدة فى مثل « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير ٠ ومن ثم فان قيم البساطة فى أعمال فنية معينة يمكن أن تضم الى قيم التعقيد ، حيث أنه لا يوجد بين النوعين من القيم عداء لا يقبل المصالحة ، فدنيا الفن تشمل النوعين وتحاول الجمع بينهما جمعا تراكميا ٠

ان العملية الكلية لتاريخ الفن ، والعملية الكلية لتاريخ كل فن معين ، يمكن وصفها من وجهة النظر هذه بأنها « تطور تركيبى » بمعنى أنها تشمل عددا كبيرا من الاتجاهات المتشعبة المتباعدة وتعيد توحيدها على نحو مهلهل ٠ وهى تجمع بين الكثير من التعاقبات الصغرى المتناقضة تقريبا فى الأسلوب ، بعضها تطورى وبعضها انحطاطى ٠ ويمكن أن نسمى

العملية كلها « تطورية » بوجه عام ، طالما كان الاتجاه التعقيدي التطوري هو الذي يبدو غالبا مسيطرا ، وقد تصبح هذه العملية في المستقبل انحطاطا مركبا مع قليل من الاتجاهات التعقيدية •

ومن السمات البارزة للتطور الثقافي الحديث أن هناك تعددا أكبر للعناصر في كل مركب قومي ايديولوجي عظيم ، الى جانب الحرية الأكبر التي يتمتع بها كل عنصر في التعبير عن نفسه ، وفي ابراز كيانه في النمط الكلي • ولقد كانت مصر القديمة ، شأنها شأن الكثير من المجتمعات القبلية والأمبراطورية القديمة ، أكثر بساطة وأكثر جمودا • كما كانت أقل اظهارا للتذبذب والمقايضة بين الضغوط المتنافسة في الفن ، والدين ، والحكم • فأخمدت في قسوة المستحدثات والأساليب غير التقليدية في الفن ، وغيره ، كما كان الحال في موقفها من اخناتون • وطيلة قيام وسقوط أسرات ملكية كثيرة ، بما في ذلك فترات الغزو الأجنبي ، صمد استمرار مصر الثقافي بقوة هائلة • غير أن الوحدة البسيطة تتزايد صعوبة المحافظة عليها في عالم أصبح يرنو الى مزيد من حرية الفكر ، والحركة والتعبير الفني •

٧ ـ الخلاصة

لقد بين هذا الفصل ثلاثة أنواع متكررة لاتجاه رئيسي في الفن وفي غيره من المجالات الثقافية التي تعتبر الى حد ما نكوصية وانحطاطية التطور• نوع ينشأ عن كارثة ويستحق أن يطلق عليه مصطلح «الانحلال» الذي وضعه سبنسر ، والثاني هو نكوص اختياري الى أنواع من الحياة والفن أكثر بساطة وأكثر بدائية • والثالث هو البدائية الرومانتيكية كما يعبر عنها في فنون المجتمعات المتحضرة المعقدة • وقد يكون للنوعين الأخيرين آثار بناءة من حيث أنهما يساعدان على احياء قيم مفقودة كان يتسم بها عصر أسبق •

ولا شك أن هدم واستبعاد جوانب غير مرغوب فيها من القديم هو

جزء ضرورى من الحياة كلها ومن النمو كله ، كما هى الحال فى التمثيل الغذائى الجسمى • وقد تهدم هذه العملية قيما أكثر من تلك التى تساعد على خلقها • غير أن التطور الثقافى بمعناه العريض يشــمل جانبا تطوريا تعقيديا ، وجانبا تبسيطيا استبعاديا • وحين يسوء الجانب الثانى تتجه العملية كلها الى الانحطاط •